

A  
1646

На правах рукописи

**ЛИТОВСКАЯ Мария Аркадьевна**

**Социохудожественный феномен  
В. П. Катаева**

Специальность 10.01.01 — русская литература

**АВТОРЕФЕРАТ**  
диссертации на соискание ученой степени  
доктора филологических наук

Библиотечка  
Уральского  
Государственного  
Университета

*Литовская*

Екатеринбург 2000

Работа выполнена на кафедре русской литературы XX века  
Уральского государственного университета им. А.М.Горького

Научный консультант: доктор филологических наук, профессор  
Л. П. Быков

Официальные оппоненты:

доктор филологических наук, профессор  
В. М. Акаткин

доктор филологических наук, профессор  
Н. Л. Лейдерман

доктор филологических наук, профессор  
Ю. Б. Орлицкий

Ведущее учреждение:

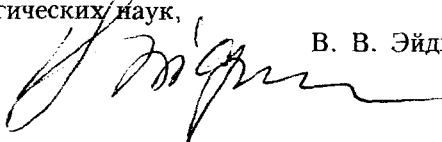
Ивановский  
государственный университет

Защита состоится 3.02 2000 г. в 11 часов на  
заседании диссертационного совета Д.063.78.03 по защите диссер-  
таций на соискание ученой степени доктора филологических наук  
в Уральском государственном университете им. А. М. Горького  
(620083, г. Екатеринбург, К-83, пр. Ленина, 51, ком. 248)

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке  
Уральского университета

Автореферат разослан 28.12 1999 г.

Ученый секретарь диссертационного  
совета, доктор филологических наук,  
профессор



В. В. Эйдинова

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность.** Гуманитарная мысль XX века настойчиво ставит в качестве важнейшей проблему взаимосвязи художника и общества: никогда ранее человек не осознавал столь отчетливо свою тотальную зависимость от множества ближних и дальних привходящих социальных факторов. Анализ взаимоотношений общества и писателя имеет особое значение для русской литературы XX столетия, когда естественное духовное бытие художника корректировалось открыто выраженными требованиями государства. Социальное не просто подспудно влияло на творческое развитие, но требовало обязательного выполнения многих навязанных функций, приведения индивидуальных художественных задач и решений в соответствие с «текущим моментом». Это не только предопределяло внешнюю биографию художников, но и заставляло каждого из них искать свой способ взаимодействия с государственной машиной, вырабатывать свои личные правила творческой самозащиты.

Без осмысления данного комплекса проблем невозможно создание истории русской литературы XX века — насущной задачи современного литературоведения. Подход к ее решению возможен как в плане общетеоретических гипотез, так и в виде ряда «частных» историй с постановкой в центр внимания конкретного писателя или проблемы и рассмотрения их в максимально полной совокупности контекстуальных связей. Исследование под углом социального воздействия творческого поведения — и далее — собственно художественного творчества обуславливает первостепенный интерес к тем писателям, чья жизнь в литературе была достаточно продолжительна, чтобы распространяться на несколько исторических и художественных эпох, и в чьих произведениях существовали прямые взаимосвязи между художественными результатами и установками времени, при этом избираемые литераторы должны быть несомненно талантливыми, чтобы отношения между «общественным» и «индивидуальным» обретали видимую остроту.

Творческая биография Валентина Катаева практически полностью совпадает с биографией литературы советской эпохи. «Видный советский писатель», чьи книги вошли в читательский опыт не одного поколения, герой Социалистического труда, лауреат Сталинской и Государственной премий, автор произведения, героям которого в его родном городе был поставлен памятник, к концу долгой творческой жизни (1912-1986) именовавшийся не иначе, как «классиком советской литературы», одним из лучших стили-

стов в отечественной прозе, В. Катаев в каждый из периодов советской литературы создает произведения, которые в той или иной степени можно считать типичными, то есть наиболее полно и отчетливо выражающими своеобразие каждого этапа развития. Сатирическая повесть «Растратчики» (1926), комедия «Квадратура круга» (1928), «производственный роман» «Время, вперед!» (1932), историческая повесть «Я, сын трудового народа» (1937), повести для детей «Белеет парус одинокий» (1936) и «Сын полка» (1945), «оттепельная» повесть о Ленине «Маленькая железная дверь в стене» (1964) и исповедальный «Святой колодец» (1965), так называемая «новая проза» — все это произведения, не просто этапные для писателя В. Катаева, но знаковые для времени их создания.

Писатель, так точно улавливающий веяния времени, существующий в условиях довольно жесткого государственного диктата, по логике должен бы был постепенно утратить самостоятельность. Широко применяющиеся в литературно-критических трудах последних лет формулы «сдача и гибель советского интеллигента» и «непрекращающееся духовное сопротивление» эффектны, но, как показывает реальная история литературы, и сдача редко бывала полной, и сопротивление редко было бескомпромиссным. Судьба А. Солженицына — скорее, исключение в отечественной литературе XX века, судьба В. Катаева в этом смысле более типична, хотя тоже по-своему является феноменальной (в смысле — удивительной): мало кому из писателей его поколения удалось после долгих лет конформизма или молчания не просто сохранить, но и укрепить свой талант. Проза же В. Катаева после всех испытаний полу-правдой и соцреализмом как будто настоялась, что явно свидетельствует об особом свойстве катаевского дарования, которое оказалось не столько неуничтожимым, сколько достаточно пластичным и в то же время глубоким, чтобы не ухудшить, а напротив, улучшить свое качество.

Литературная судьба В. Катаева включает в себе ряд парадоксов, характерных для многих талантливых советских писателей. Создавая произведения, чьи содержание и форма довольно точно соответствовали ведущим тенденциям развития «независимой» литературы, писатель почти никогда не встречал единодушного приема критики. Как все советские писатели, много занимаясь общественной работой, он опубликовал десятки статей, в которых одобрялась официальная линия партии, — и при этом сохранял известную аполитичность в своем творчестве. Он был первым редактором журнала «Юность» — органа ЦК ВЛКСМ и источника идеологической переориентации молодежи эпохи «оттепели» од-

новременно. Впитывая влияния самых разных предшественников и современников, он сохранил неизменными основополагающие черты своего художественного мира. Творческая биография талантливого писателя позволяет наглядно увидеть формы взаимодействия писателя и общества, рассмотреть механизм самостояния художника, внешне лояльного к власти, но сохраняющего определенную внутреннюю независимость.

**Степень изученности вопроса и новизна исследования.** В. Катаев, долгие годы находясь в центре литературной жизни, не был обделен вниманием критики. При анализе текущего литературного процесса имя писателя упоминалось весьма часто, почти все его произведения имели прессу, причем о нем писали критики разных направлений: от В. Шкловского до И. Машбиц-Верова, от А. Овчаренко до Е. Тудоровской. Уделяя львиную долю своего внимания вопросам типа: буржуазный Катаев писатель или попутчик (в двадцатые годы), формалист он или все же соцреалист (в тридцатые годы), правдиво или украшательски он изображает реальность (в сороковые-пятидесятые), этично или неэтично писать «Ленин — мой современник» или определять доминирующий в облике старой женщины — вдовы Бунина цвет как цвет «белой мыши» (в шестидесятые), в 1970-е разговоры о писателе обернулись спором о том, насколько может быть назван святым колодец его памяти, на чем, собственно, критика о В. Катаеве себя исчерпала. Зарубежными славистами В. Катаев рассматривался то как типичный, но талантливый соцреалист (В. Федоров, А. Бронштейн), то как модернист, автор «новой прозы» (Н. Шнейдман, Д. Кизирья). Интересны многочисленные исследования, рассматривающие творчество В. Катаева в широком литературном контексте (К. Борден, Ф. Джонсон, Р. Рассел и др.). Ему посвящена отдельная глава в многотомной франко-итальянской «Истории русской литературы XX века» (автор — Р. Зернова), где он представлен в ряду других «разрешенных» советских писателей 1930-х годов (наряду с И. Ильфом и Е. Петровым, В. Каверинным и др.) в противовес «запрещенным» (Л. Добычину, А. Платонову, М. Булгакову, О. Мандельштаму).

Большая часть работ о жизни и творчестве писателя отличалась либо открытой тенденциозностью (Б. Брайнина, Л. Скорино, М. Каганская, Б. Сарнов и др.), либо установкой на фактографичность (Р. Рассел) или эссеизм (Б. Галанов), в них сосредоточивалось внимание на отдельных произведениях (В. Гусев, Е. Иванова, Н. Иванова, К. Дорнахер, В. Кардин, Г. Шауманн и др.) или аспектах поэтики катаевских произведений (Э. Бальбуров, Т. Геворкян, Ю. Карпенко, Д. Кизирья, К. Нефедов, Т. Рытова, И. Шарыч и др.). В последние

годы отношение к В. Катаеву несколько изменилось: его произведения перестали восприниматься только как часть живого контекста, сменившаяся литературная ситуация и неизменно наступающая в конце календарных эпох инвентаризация позволили увидеть истинный масштаб этого писателя. Столетний юбилей писателя вызвал ряд статей (авторы — А. Гладилин, С. Липкин, О. Новикова и Вл. Новиков, Евг. Попов и др.), где уточнялось место В. Катаева в литературе, появилась и первая посвященная анализу наиболее значительных произведений писателя монография (W. Supra. *Twórczość Walentina Katajewa*. Białystok, 1996), автору которой творчество В. Катаева «кажется самым подходящим материалом для определения масштаба потерь, вызванных идеологизацией литературы». Эти последние публикации, по-прежнему очень страстные, показывают, пользуясь словами Б. Эйхенбаума, что В. Катаев — «сложная и живая историко-литературная проблема».

В. Катаев прошел долгий творческий путь, который требует аналитического описания в своем единстве как путь человека, развивавшегося и менявшегося во времени. Подобное описание неизбежно выводит нас по меньшей мере к двум проблемам: определению факторов происходящих изменений и закономерности этих изменений. Если исходить не из а priori существующих в сознании исследователя стереотипных установок («верный сын партии», «приспособленец», «движение к социалистическому реализму», «движение к модернизму»), то, видимо, удастся обнаружить характер и специфику тех причин, что стимулируют творчество художника, побуждая его и к изменениям, и к определенной устойчивости. Равно важными оказываются и обнаружение черт сходства между произведениями Катаева и поиск различий, обусловленных в обоих случаях временем создания, биографическими обстоятельствами, темами произведений, их жанровой природой и прочими факторами. Надо проследить динамику художественной манеры писателя и установить устойчивые, глубинные ее признаки. Этот завершенный во времени биографический, но не исчерпанный феномен, нуждается на данный момент не только в истолковании, но и в описании.

Новизна данной работы обусловлена не только систематизацией опубликованного у нас и за рубежом обширного и разноречивого материала, посвященного творчеству В. Катаева, но и целостным подходом к изучению творческого пути писателя. Основанием исследования явился корпус всех опубликованных произведений В. Катаева — от его широко известных романов, повестей и рассказов до менее известных, включая газетные очерки, статьи, фельетоны, интервью, заметки, разные редакции его произведений. Мы по-

старались учесть всю опубликованную критику, востребованную произведениями В. Катаева, а также воспоминания о нем, даже основанные заведомо на слухах и недостоверные, отзывы о писателе его современников, сохранившиеся в мемуарной литературе, переписке, дневниковых записях. Впервые проанализированы как части единого творческого наследия деятельность В. Катаева-писателя, В. Катаева-общественного деятеля, В. Катаева-редактора. Творческий путь писателя рассмотрен, с одной стороны, как динамическое целое, находящееся в сложных связях с историческими и собственно-литературными обстоятельствами, а с другой — как некое определившееся в себе явление, обладающее собственными сущностными чертами и закономерностями развития. Это потребовало обращения к ряду малоисследованных или находившихся вне поля научных интересов вопросов: о создании и функционировании литературной репутации писателя, характере его отношения к советской власти, этическим ценностям, классическим литературным традициям, современной ему литературной жизни, о его поведенческой и повествовательной стратегиях. В итоге представлен разносторонний анализ социальных и собственно художественных факторов формирования феномена В. Катаева, сам феномен описан через создающие его закономерности динамики развития творчества и устойчивые системные качества, определено его место в отечественной культуре столетия.

**Конкретные задачи** Цель диссертации состояла в том, чтобы представить творчество В. Катаева как закономерно развивавшееся целое в теснейшей взаимосвязи как с социальными, так и общекультурными процессами, обнаружить системные закономерности в развитии художественного мира и творческого поведения писателя. Для этого необходимо было решить следующие задачи: 1) описать творческую биографию В. Катаева, поставив ее в контекст как политико-культурной ситуации эпохи, так и проблем «путей слова» в тогдашней литературе, передавая живую жизнь литературного процесса, в котором осуществлялось развитие писателя; 2) проанализировать особенности восприятия писателя современниками в целях уточнения параметров творческой индивидуальности художника; 3) выявить устойчивые качества творческого поведения писателя, обусловленного его миропониманием, акцентировав проблему взаимосоотнесенности этого миропонимания с «сознанием» времени; 4) обнаружить закономерности художественного мышления В. Катаева, определить основные координаты порожденного им художественного мира, особое внимание обратив на взаимосвязи этого мира с социальным и художественным окружением;

5) представить творчество писателя в литературно-типологической перспективе.

**Методы исследования.** Поставленные задачи требуют единства теоретико- и историко-литературного подходов к объекту изучения. Современное состояние гуманитарного знания позволяет включать в качестве исходных предпосылок возможного исследования богатый опыт сопредельных наук: социологии, истории, культурологии. Важными оказываются исследования, исходящие из того, что осознание культурного смысла того или иного феномена невозможно без диалога, построенного, если использовать терминологию М.Бахтина, не только на «вненаходимости», но и на «со-бытии», проводящиеся на границе собственно литературоведения и сопредельных наук (Р.Ариксейм, А.Виала, Б.Гудков и Л.Дубин, В.Изер, Р.Ингарден, В.Руднев, А.Эткинд и др.) Особое место занимают работы, посвященные проблемам анализа жизни и творчества художников в единстве биографического и собственно эстетического подходов, когда исследователи выдвигают гипотезы, реконструируя не просто черты художественного мира, явленные в произведениях, но и стоящие за ним, полностью не вербализуемые ценностно-смысловые и предметные векторы того, что мы именуем художественным сознанием. При всей разнице подходов авторов к решению сложнейшей проблемы перевода непонятного на язык понятий (так, А.Гастев пытается восстановить духовную целостность всего содеянного Леонардо да Винчи через живописные понятия сфумато, контрпост и сфорца (Гастев А. Леонардо да Винчи. М., 1982), Ю.Лотман избирает жанровую форму романа-реконструкции, в котором научное сопрягается с художественным (Лотман Ю. Сотворение Карамзина. М., 1987), И.Паперно делает основной акцент на декодировании трансформировавшегося в структуру литературного текста социально обусловленного человеческого опыта (Паперно И. Семиотика поведения: Николай Чернышевский — человек эпохи реализма. М., 1996) эти и многие другие исследователи, предлагающие свои варианты методик анализа (С.Аверинцев, Ю.Мальцев, И.Сухих, М.Чудакова, В.Швейцер и др.), исходят из признания возможности обнаружения и описания целостности содержания индивидуального художественного сознания в его широкой контекстной обусловленности. Исследование предполагает включение творчества В.Катаева в широкий контекст современной ему культуры, сопоставление процесса и результатов его творческой деятельности с особенностями художественных миров и творческим поведением близких ему (хотя, возможно, и не подозревающих об этом) биографически и творчески писателей



(Ю.Олеши, Э.Багрицкого, И.Ильфа и Е.Петрова, А.Соболя, И.Бунина, О.Мандельштама, Б.Пастернака и др.) Подобные сопоставления требуют применения описательно-аналитических и структурно-семиотических методик исследования в рамках системного аспекта историко-функционального подхода с использованием элементов типологического и сравнительно-исторического анализа.

**Теоретическая значимость работы.** Предложенный в диссертации подход к изучению творчества писателя, предусматривающий анализ социокультурных основ творчества, воплощенных в художественных его результатах, имеет значение для построения общей теории целостного изучения творчества писателя, а также углубляет наши представления о литературной жизни советского периода, в частности, об особенностях взаимодействия писателя и государства, писателя и его литературного окружения, писателя и литературной эпохи.

**Практическое использование результатов работы** Результаты предпринятого исследования применимы в практике вузовского преподавания, в процессе чтения общих и специальных курсов, посвященных истории русской литературы XX века. Если иметь в виду, что выделенные в диссертации аспекты анализа до сих пор остаются за чертой школьного изучения литературы (или преподносятся в «спрямленном», вульгаризированном виде), исследование феномена В.Катаева окажется полезным и в практике школьного преподавания литературы. Итоговые материалы исследования могут быть интересны широкому кругу филологов-славистов, культурологов, преподавателей литературы, всех интересующихся историей русской литературы XX века и творчеством В.Катаева.

**Апробация работы.** Наблюдения и умозаключения, положенные в основу диссертации, были предметом докладов, прочитанных на научных конференциях разных уровней в Екатеринбурге, Перми, Саранске, Самаре, Томске, Тюмени, Челябинске.

Содержание диссертации изложено в монографии «Феникс поет перед солнцем: Феномен Валентина Катаева» (Екатеринбург, 1999), а также в серии статей по творчеству писателя, опубликованных в межвузовских сборниках «XX век. Литература. Стил.», ряде других изданий. Диссертация обсуждалась на кафедре русской литературы XX века Уральского государственного университета.

Отдельные разделы работы используются автором при чтении курса «История русской литературы XX века», специальных курсов «Проблемы художественного историзма», «Литература эпохи «оттепели» в Уральском государственном университете и Уральском гуманитарном университете.

**Структура и объем работы.** Диссертация состоит из введения, основной части, подразделяемой, в свою очередь, на девять глав, заключения, примечаний и списка использованной литературы. Объем диссертации — 493 стр.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** обосновывается актуальность темы диссертации, дается общая характеристика состояния изучения творчества В. Катаева, анализируются методологические подходы в литературоведении XX века к анализу взаимодействия социального и художественного. Неотменяемость триады «писатель — произведение — читатель», которая и возникает, и функционирует в обществе, вынуждает литературоведение с постоянством маятника возвращаться к попыткам рассмотрения литературы в ее социальном контексте, делая акцент на соотношении то индивидуального/надиндивидуального в творчестве художника, то экстралитературного/внутрилитературного в анализе литературного процесса. При этом внимание к надындивидуальному и экстралитературному возникает как реакция на анализ самодовлеющего произведения обычно в ситуации смены общественных ориентиров, разрушения иерархии авторитетных позиций, когда в ситуации вневходимости по отношению к устойчивым представлениям и нормам начинается не только критический пересмотр социальных ценностей и институтов, но и обнаружение скрытых ранее или не осознававшихся проблем взаимодействия искусства и общества. И в 1920-е, и в 1960-е, и в 1990-е годы при всей разнице исходных установок проблема взаимодействия литературы и общества неизменно выводится к проблеме «произведение в контексте», как бы он ни именовался — «культурной средой» (П. Сакулин), «социальными», «ближайшими к литературе рядами» (Ю. Тынянов), «референциальным» (В. Изер) или «литературным полем» (А. Виала). Предпочтение того или иного вида контекстов (исторических, биографических, психологических, религиозных), доминировавшее на рубеже XIX — XX веков, постепенно сменяется осознанием необходимости рассмотрения их как некоего единства, совокупности разнообразных факторов, которые П. Сорокин предложил обозначить термином «социокультурные». Функционирование любого феномена, его вхождение в контекст малого и большого времени предполагает не только бытование его в социуме и культуре, но и предопределенность социумом и культурой. В отличие от распространенного сейчас анализа художественного мира писателя, то есть создаваемой писателем ре-

альности в ее системной целостности, при анализе творчества писателя как социохудожественного феномена особый акцент делается на взаимодействии продукта художественного творчества — ряда текстов — с полем социокультурных явлений, многие из которых не только отражаются в текстах, но и взаимодействуют с ним.

В первой главе «Десятые годы» речь идет о периоде ученичества в творчестве В. Катаева, связанном, в первую очередь, с так называемой «одесской школой» — плеядой молодых талантливых писателей, начинавших в Одессе в 1910-е годы. В первом параграфе «Одесская школа» характеризуется жизнь провинциального южного города, некоторые особенности которого (провинциализм, раскованность нравов, открытость, интернациональный состав жителей, достаточно высокий уровень культурных притязаний части населения) сформировали существенные черты мироощущения молодых литераторов. Особенности организации литературной жизни Одессы способствовали объединению талантливых авторов в творческие сообщества, главной целью которых были шлифовка литературного вкуса и овладение приемами писательского мастерства. В ранних произведениях В. Катаева прежде всего отражаются его начитанность и ориентация на соединение модернистских приемов с «классичностью» видения мира. В. Катаев начинает активную писательскую деятельность в 1910-е годы, когда взаимопроникновение реалистического и модернистского способов письма было реальностью текущей литературы, то есть перед молодым автором заведомо не стояла проблема, что выбирать: реализм или модернизм, он формируется в ситуации уже состоявшегося их взаимопроникновения.

В параграфе «Революция» рассматривается проблема отношения писателей «одесской школы» к революционной ломке, которая крутого переворота в их сознании не вызвала. По своим социальным воззрениям они были стихийно-демократичны и — как представители поэтической богемы — антибуржуазны. Революционность взглядов В. Катаева была весьма абстрактной, но на обобщающе-поэтическом уровне идея революции как могучей силы, преобразующей мир, была ему, видимо, близка. Жизнь В. Катаева в этот, достаточно «темный» вследствие слабой документированности период можно только приблизительно реконструировать по ряду косвенных источников, но некоторые мемуаристы (С. Липкин, Н. Мандельштам) считают, что именно в годы Гражданской войны в душе писателя сформировался тот страх, что будет впоследствии предопределять его неизменно соглашательскую публичную позицию по отношению к требованиям государства. Уже тогда у В. Катаева

формируется прошедшее через всю его жизнь умение разводить творческую деятельность «для службы» и «для души».

Во второй главе «Двадцатые годы» рассматривается история проникновения молодого одессита в столичные литературные круги, завершившаяся тем, что уже к середине 1920-х годов он стал считаться одним из самых успешных фельетонистов, а с публикацией в 1926 году «Растратчиков» вошел в число подающих надежды молодых прозаиков. Далекий от разнообразных литературных группировок, воспринимаемый критикой как типичный писатель-«попутчик», В.Катаев демонстрирует неопределенность идеологических и эстетических предпочтений при общей подчеркнутой готовности сотрудничать с советской властью и почтительном отношении к «высокой» литературе всех времен и народов. Научившись в предшествующие годы «крепко ставить слова», сейчас он ищет, о чем писать, черпая из своих личных впечатлений, пытаясь попасть в ногу с конъюнктурой литературного рынка (фельетоны, авантюрно-фантастические повести, комедии, патетическая драма), чтобы одновременно и выразить себя, и понравиться читателю и издателю. 1920-е годы — период напряженных жанровых и стилевых поисков. Как и другие приверженцы «одесской школы», В.Катаев был склонен к «ощутимым поэтическим средствам»: яркие метафоры, эффектные сравнения были для него важнейшими качествами настоящей литературы. Произведения этого времени подчеркнута разностильны («Бездельник Эдуард», «Сэр Генри и черт») или же построены на пародии («Остров Эрендорф»), стилизации («Раб»), игре «нормального» и «аномального» видения («Железное кольцо», «Растратчики»). Хотя за В.Катаевым позже закрепилась слава мастера описаний, а не мыслителя, в 1920-е годы именно в проблематике и пафосе произведений он оказывается наиболее оригинальным. Особенности видения мира В.Катаевым проявляются в его несклонности к драматизму, готовности к примиренчеству во всех случаях, когда речь не идет о качестве литературных текстов. Основной акцент писатель делает на нравственной проблематике. Революция принесла с собой грубоватую прямоту, которая приоткрывает завесу над теми чувствами, что раньше принято было скрывать, но не смогла отменить «вечных» устремлений человека. Персонажи В.Катаева — люди негероические, рядовые свидетели эпохи, которые хотят полноты жизни, уважения к своему частному существованию, материального благополучия. Господствовавшая вера в переделку личности иллюзорна, потому что человеческая природа неизменна, «инстинктивная жизнь» неотменяема, несмотря на изменения быта, новые манеры и слова. Такое проти-

вопоставление лишено драматизма столкновения старого и нового. Человек естественно живет в незаметно изменяющейся среде, приспособляясь к ней внешне, но в душе все равно оставаясь самим собой. Этот комплекс чувств воплощается в теме неразрушаемого дома («Отец», «Растратчики», «Квадратура круга»). Основной пафос произведений В. Катаева этого времени — неосуждение, понимание человека, явный приоритет «простой и чудной жизни» над схемами. Такое предпочтение традиционных ценностей, не слишком характерное для эпохи, вызывало и обвинение в «биологической философии» (Б. Брайнина), и признание «общечеловечности» проблематики (С. Моэм).

**Третья глава** «Тридцатые годы» посвящена очень сложному для общества и плодотворному для В. Катаева периоду. С начала первой пятилетки В. Катаев принимает участие в осуществлении грандиозных планов социалистического переустройства общества: ездит на заводы, в коммуны, в колхозы, на стройки поодиночке и в составе писательских организаций, участвует в создании эталонного текста социалистического реализма — книги «Беломорско-Балтийский канал. История строительства». В критике этого периода создается образ В. Катаева как преодолевшего свои «эстетские» заблуждения интеллигента. И он, действительно, ведет себя как полностью «перековавшийся»: восхищается языком Сталина, лавирует в публичных выступлениях, поддерживая ключевые лозунги эпохи, участвует в кампаниях Союза советских писателей, встраивается в новые писательские структуры. В 1930-е годы меняется жанровый состав «заказной» литературы в его творчестве: на первый план выдвигаются комедии (подчеркивающие легкость бытия в стране, где побеждают новые социальные отношения) и газетные отклики (акцентирующие единство государства и писательской массы). Он получает от Советской власти и моральную, и материальную поддержку как автор ставших «живой классикой» произведений — романа «Время, вперед!» и повести «Белеет парус одинокий», выдвинувших его в центр литературы. Повседневная суeta литературной жизни, исполнение меняющихся требований власти все же не отменяли для В. Катаева главного: он по-прежнему хочет находиться в среде талантливых коллег, а не чиновников от литературы. Поэтому он пытается помочь М. Булгакову, поддерживает О. Мандельштама, вместе с М. Зощенко пробует вступить за В. Стенича. Но самоустраниться из политических игр не удавалось никому, единственной возможностью психологически сохранить себя в иссушающей атмосфере страха было продолжать писать хорошо. В. Катаев ставит перед собой новые творческие задачи и пытается их осуществить. Уча-

ствуя в дискуссии о формализме на стороне его противников, он тем не менее много занимается вопросами формы в рамках разрешенных проблемно-тематических и методных установок.

В романе «Время, вперед!» в центр поставлена намеренно прозаическая производственная коллизия — не схватка старого с новым, а история борьбы за увеличение замесов бетона. Названный цитатой из Маяковского (своеобразное преломление популярной в начале 1930-х годов идеи коллективности творчества), роман отмечен скрещением разнородных традиций. Созданное как ответ на горьковский призыв создавать «Историю фабрик и заводов», произведение вбирает в себя идеи конструктивистов (эпизация), Д.Дос Пассоса (включение документального в художественное), Дж.Джойса (один день, насквозь пронизанный историческими ассоциациями), В.Маяковского (история современности) и многих других. Книга о современности оказалась прочно вписанной в контекст истории и литературы, при этом ведущими темами «производственного» романа оказались отрочество как эпоха первых схваток с миром и поиск новых форм для выражения «мирового ребуса» (примитивизм Шуры, сухая фактография Винкича, беллетризм Георгия Васильевича и историзм повествователя). За столкновением «молодых» (Маргулиес, Мося, Ищенко и др.) и «стариков» (Налбандов, Рай Руп) наблюдают «взрослые», которых отличает осознание движения времени и чувство истории, способность за странностью и новизной, путаницей и смешением привычного увидеть строящееся на прочном фундаменте великое целое. Прочность фундамента — в неизменности семейственности, созидательности, в слиянии потребностей природы и требований цивилизации.

Повесть «Белеет парус одинокий», опирающаяся на мощный пласт литературы о детях, по позднему определению самого писателя, — «скрещенние Бунина и Пинкертон», лирико-психологической и приключенческой составляющих. Приключенческое начало связано с идеологической фабулой: история воспитания подростка из рабочей среды под влиянием условий жизни и перевоспитание им, в свою очередь, мальчика из среды интеллигентной. Условность этой фабулы снимается обстоятельностью психологических состояний героев в каждый отдельный момент. Центральная психологическая «фабула» — изменение восприятия мира. В глазах «книжного» мальчика Пети это изменение связано с освоением новых слов и понятий. Эти знаки чужого сознания выделены в тексте кавычками (прием, использованный в тогда же выпшедшей повести Л.Добычина «Город Эн»), они подчеркивают особость постижения мира детьми. Слухи, обрывки непонятных суждений, религиозные

верования, прочитанные книги причудливо переплетаются, порождая фантастическую реальность. Видение героя делает мир почти неузнаваемым, что, впрочем, совсем не отменяет реальной действительности. Просто мир сознания и мир объективный сосуществуют, и границы их В. Катаев прочерчивает отчетливо, указывая, кому из героев что «казалось» или «чудилось». Повесть была обречена на успех: в ней соединились жесткая идеологическая схема, уверенное знание прошлого, понимание требований настоящего, увлекательное действие, точный анализ внутреннего мира героев, поэтические описания пейзажей и предметов, внятность и доступность изложения. Свойственная повести психологическая «избыточность» с ориентацией на модернизм уравнивается прочерченным социальным конфликтом.

Народная эпопея «Я, сын трудового народа» стала последним звеном в превращении В. Катаева в соцреалиста. К этому времени он выбирает пластически гибкую и сориентированную на предельно правдоподобное воспроизведение примет окружающего мира манеру повествования. Формалистические увлечения молодости уложились в разнообразные формы воспроизведения «диалектики души» и правдоподобного воссоздания предметности окружающего мира. Так же естественно и органично было для него принятие жизни в ее революционном развитии. Не будучи революционером ни в искусстве, ни в жизни, напротив, ориентируясь скорее на тиражирование и воспроизведение уже обозначенных ценностей, В. Катаев соотносил революционность с прогрессивностью. Историческую же конкретность писатель неизменно высоко ценил в литературе: «Я могу побрехивать как беллетрист, но в подробностях всегда точен». Историческая конкретность в понимании теоретиков соцреализма предполагала, правда, подчинение собственных историко-философских построений господствующей в то время исторической доктрине, но для В. Катаева правда психологических нюансов была важнее умозрительных рассуждений. Кроме того, по психологическому складу своему он был человеком, который легко укладывался в рамки отведенных ему моделей, любил оживлять схематическое.

Написанная к двадцатилетнему юбилею советской власти повесть «Я, сын трудового народа» должна была стать одной из исторических книг, внедряющих в массовое сознание концепцию зрелого сталинизма. Основанная на квазиисторическом сюжете, она создает образцовую модель мира, построенного на оппозициях новое/старое, бедняки/богачи, революционеры/контрреволюционеры с однозначным прославлением первого и осуждением второго. В истории Семена Котко соединились черты множества написанных

к этому времени книг о Гражданской войне, а также классических произведений, растиражированы удачные с точки зрения официальных требований фабульные ходы, но все упрощено и сведено к социальному оптимизму. Чуткий к жанрово-стилевой сообразности В. Катаев находит формальное основание для осуществления подобного рода упрощения введением сказочной интонации. Условный, сказочно-водевильный сюжет, дополненный множеством точных деталей и психологических подробностей, обретает жизнеподобие.

В 1940-е годы, которым посвящена **четвертая глава**, В. Катаев продолжает опробовать новые приемы письма в рамках заданного метода соцреализма. «Заказная» часть его творчества этих лет связана с комедиями, публицистическими статьями, преимущественно периода войны, в рассказах и повестях же он продолжает развивать излюбленную им семейную тему, на сей раз — на военном материале. Не случайно крупнейшие его произведения этого периода называются «Жена», «Сын полка» и «Отче наш». По В. Катаеву, именно «чувство семьи единой» оказывается причиной победы, заставляя весь народ объединяться перед лицом беды: отцы продолжают заботиться о чужих детях, женщины готовы любить, а матери — изливать свет добра и заботы на всех окружающих. Людьми во время войны движет стремление вернуть стабильный, устроенный мир, в котором жизнь протекала естественно и ровно, и никакая война не может подавить в человеке этой силы жизни, что заставляет его в любых, самых невероятных обстоятельствах реконструировать естественный ход человеческих отношений. Развитие этой темы рассматривается в диссертации на примере повестей «Жена» и «Сын полка».

В социально-психологическую повесть «Сын полка», организация художественного мира которой подчинена изображению контраста «нашего» (естественного, человеческого, высвобождающего лучшие человеческие чувства) и «фашистского» (фальшивого, зверского, искажающего человеческую природу), В. Катаев вводит элементы пасторали с главным героем-пастушком в главной роли, нормативностью добра и незыблемостью существования человеческих отношений (отцовских и сыновних функций). Особенно отчетливо это проявляется в сопоставлении с написанной в другой период на том же материале повестью В. Богомолова «Иван».

В рассказе «Отче наш» семейная тема предстанет в своей трагической ипостаси. Экзистенциальная ситуация: столкновение матери и «орднунга» — завершается гибелью героини и ее сына после того, как она испытала вселенское одиночество, отчаяние и равнодушные. Ни отец-командир Красной Армии, ни Отче наш не смогли



защитить беззащитных от смерти. Но — и это важно для писателя — ни ужас жизни, ни встреча со смертью не лишают женщину первоосновы ее существа — материнского инстинкта. Спасая ребенка, она выбирает ему более легкую смерть, перед лицом которой продолжает держать его за руку. Это всецелое человеческое перед бесчеловечным является, по В.Катаеву, великим и неистребимым жизненным законом.

Оставаясь формально в рамках соцреализма, В.Катаев продолжает расширение своих писательских возможностей, по-прежнему обращая особое внимание на изображение состояний человеческого сознания. В повести «Жена» писатель впервые в качестве сюжетобразующего использует прием воспоминаний героини, которая заново переживает прошлое. В повести «Сын полка» важны сны героев, в «Отче наш» и «Виадуке» — противоречие между происходящим и автоматизмом восприятия его. Но особенно отчетливо противоречие между «своим» и «заказным» проявилось во второй написанной части будущей тетралогии «За власть Советов!». Написанная в 1949 году, когда В.Катаев активно участвует во всех кампаниях «против пессимизма, упадничества и безыдейности в литературе», посвященная героической борьбе одесситов против оккупантов, книга очевидно несла в себе решение каких-то побочных, собственно художественных задач, что и сделало ее несколько странной. Внимание к тончайшим нюансам психологических изменений персонажей, стремление к пластически точной передаче их впечатлений, изображение измененного их сознанием мира, видимо, занимало в тот момент Катаева-художника. Самым часто употребляемым словом на первых страницах книги оказывается слово «душа». Расширяющие границы пространственного и временного бытия персонажей воспоминания, сны, мечты, фантазии, домыслы, бредовые видения складываются в картину «многосоставности» человеческой души, занимающую в романе гораздо больше места, чем изображение действий подпольщиков, решенное в поверхностно-авантюрном ключе. Книга была написана по тем же рецептам, что и «Белеет парус одинокий», но за это время форма социалистического реализма окостенела, роман вызвал жесткую критику центральной печати, после чего (1951) был переписан в соответствии с замечаниями.

В 1950-е годы, анализу которых посвящена **пятая глава**, писатель играет двойственную роль в литературном процессе: он является крайним консерватором в своих публичных высказываниях, продолжает свою «Одессею» (К.Ваншенкин), вторая и третья части которой, хотя и содержали некоторое «оттепельное» изменение

акцентов в изображении истории, были построены по опробованным схемам советской беллетристики, и одновременно создает одно из самых значительных изданий эпохи, во многом повлиявшее на ее климат, — журнал «Юность». Журнал по замыслу главного редактора должен был соединять в себе функцию воспитания «жителей коммунистического завтра» и питомник для молодых талантов. В переориентации духовного мира эпохи «оттепели» особую роль играло на глазах меняющееся искусство, появлению, организации и объяснению которого немало способствовали «толстые» журналы. В журнальных битвах того времени «Юность» В. Катаева находилась в том же ряду, что и «Новый мир» А. Твардовского: осознавая уровень своего читателя, считая поддержание связи с ним неотъемлемой частью журнальной политики, и А. Твардовский, и В. Катаев создавали в своих журналах своеобразную зону опережающего развития, предлагая непривычные художественные решения и необычные проблемно-тематические ходы.

В 1960-е годы (шестая глава) за Катаевым окончательно закрепляется было слава литературного ретрограда. В то же время — он создатель одного из лучших журналов страны, покинувший свой пост, чтобы заняться собственно творческой работой. В диссертации анализируются возможные причины кризиса, поразившего писателя в начале 1960-х годов и ставшего началом «нового» Катаева. Уже появление «Святого колодца» (1965) вызвало первое столкновение мнений (В. Дудинцев — Ю. Трифонов), после чего практически все произведения «новой прозы» 1960-1970-х годов оказывались в центре критических дискуссий в советской и эмигрантской печати. Критики как объясняли читателю некоторые правила непривычной «грамматики» катаевских текстов, так и — преимущественно — ставили «новую прозу» в контекст этических и политических проблем. Писатель же с завидной регулярностью пишет одно произведение за другим, все больше по мере бега времени отходя от общественной деятельности, но не переставая писать осторожные статьи на заданные темы.

Дебютной книгой «новой прозы» стала «Маленькая железная дверь в стене» — книга, на первый взгляд, написанная в русле «оттепельной» ленинианы. В. Катаев «очеловечивает» образ вождя мирового пролетариата, показывая его в окружении бытовых вещей, французских и итальянских пейзажей как частное лицо, имеющее свои пристрастия, наделенное, впрочем, огромной целеустремленностью в движении к поставленной цели. Но повествование о жизни Ленина составляет «внешний» сюжет произведения. «Внутренний» его сюжет — размышления повествователя над

проблемами личными, но не частными: утраченного времени, смерти, памяти, старости, жизни после смерти. Форма такого размышления содержательно подготовлена заявленной с самого начала темой неизбежной утраты истинного знания, ибо со временем происходит «спрямление» представлений о человеке ли, эпохе ли. Можно поставить перед собой задачу воссоздания «полноты» исторического образа, собрав все исторические документы, но решение ее невозможно из-за относительности человеческой памяти и непрямоты связи деяний человека с реальным обликом их творца. Любой образ (даже такой крупной исторической личности, как Ленин, оставившей после себя тома собраний сочинений и совершенную революцию) дискретен, недостоверен и содержит смыслы, навязанные ему извне временем и интерпретаторами. Что же остается после смерти человека, если его произведения не могут передать полноту его бытия, его дела отчуждаются, а память о нем несовершенна? Остается создаваемый усилием многих воль и воображений образ, меняющийся из поколение в поколение. Подлинный образ может быть только частично реконструирован, и «реконструктору» приходится вылущивать из чужих воспоминаний некие «объективности», которые все рано являются «субъективностями», потому что любой непременно достраивает в своем воображении образ другого, подгоняя его по своей мерке. Поставив эту проблему, повествователь открыто представляет свой способ «реконструкции» образа. Он, пользуясь чужими мемуарами, текстами, написанными его героем, достраивает образ Ленина-человека на основании собственных путевых впечатлений и житейского опыта. В. Катаев показывает читателю сам процесс «вопредмечивания» схематического образа, заселения «пустоты» деталями, срастания «внешнего», добытого из чужих воспоминаний, энциклопедий и т.п., и «внутряного», лично пережитого. После этого и становятся возможными описания по принципу «вижу, как...», уравнивающие повествователя и его героя, дающие возможность назвать Ленина своим современником. Пафос книги — в понимании безвозвратности уходящей жизни, которая не может быть остановлена никакими воспоминаниями. Прошлое может остаться в достоверных предметах (музей авиации), живых свидетелях (подлинность впечатлений об эпохе человека эпохи) и произведениях искусства. В. Катаев делает эти не новые для литературы размышления предметом открытой творческой рефлексии.

«Святой колодец» — первое из произведений В. Катаева, которое он строит в соответствии со своим представлением о структуре человеческой психики. Отчасти для того, чтобы непривычный чита-

тель избежал путаницы и непонимания, В. Катаев довольно жестко делит ее на неравные отрезки, в каждом из которых господствует свое пространство/время. Они протекают как бы параллельно, в чем-то напоминая популярную в то время «*laterna magica*», то есть используется характерный для культуры начала 1960-х годов прием обнажения конструктивного принципа, когда демонстрируются одновременно внешность вещи и ее внутреннее устройство. Перед нами своеобразная модель «второй реальности» человеческого сознания, в которой исчезает значимость разделения реально бывшего и вымышленного. Изохронная форма «Святого колодца» нужна для изображения творческой жизни писателя, утратившего и вновь обретающего голос: своеобразная история расчеловечивания/вочеловечивания. Эта фабула не могла быть воплощена в «традиционной» манере, для чего писателю пришлось изобретать новый тип повествования, который он именует «мовизмом».

В дальнейших произведениях «новой прозы» В. Катаев будет развивать проблематику, намеченную в первых повестях, и совершенствовать форму, каждый раз ставя перед собой конкретные задачи. Так, в «Траве забвения» центральной становится проблема памяти. В отличие от книги о Ленине главными героями этой книги оказываются личные знакомые автора: Бунин и Маяковский. Но «Траву забвения» трудно назвать мемуарами — скорее это размышления об особенностях творческих индивидуальностей двух классиков отечественной литературы. В этой повести предметом рефлексии становится сам процесс припоминания. Усилие сознания, необходимое для переброски в другое время/пространство, субъективность, необъяснимая избирательность сближают воспоминание с воображением. Создаваемые в повести образы Бунина и Маяковского предопределены концепцией глубинного внутреннего сходства всех гениальных поэтов: назывателей предметов, состояний и чувств, постигающих внутренний ритм времени, единственных, кому дано побеждать время, запечатлевая «мгновения» в своих текстах. При всей разности их внешнего облика, произведений они близки и в своих инстинктивных реакциях, привычках и, как ни странно, в творчестве. Оба они — трагические поэты со сходной судьбой: они «избавляют революцию от себя» (Д. Кизирья). Герой-повествователь — ученик того и другого гения — ощущает свою созвучность с эпохой, но это не делает из него гения ни поэзии, ни революции. Жизнь гения — жизнь «человека-города с вырванным сердцем», существующего «на разрыв аорты», так и осталась его мечтой, ибо он в своем творчестве выбрал иную стратегию, предложенную в сказке о подушке: умеренность и аккуратность.

Если «Святой колодец» был исповедью в новой форме, «Трава забвения» — размышлениями о тайнах поэзии и трагедии поэтов, разработанными с элементами мемуарности, то «Кубик» — самое формально вызывающее произведение «новой прозы» — содержательно стало своеобразным воплощением возможностей «мовизма». В повесть входят несколько, на первый взгляд, произвольно связанных друг с другом историй, которые демонстрируют бесконечность возможных ассоциативных связей между ними, осуществляемых через ряды тем, мотивов и отдельных образов. Главная цель «мовизма» — сгущение прозы, когда мир схватывается в многообразии потенциальных смыслов еще до момента освещения его силой чужой мысли или чужого видения, и создается эффект присутствия. Это возможно лишь при метафорическом освещении любого момента бытия. Только такое искусство обладает пролонгированным действием и порождает неожиданные реакции. «Мовизм» — порождение индивидуальности героя-повествователя, для способа мышления которого характерны робкая искренность, прикрываемая бравадой и кокетством, страх перед красотой, требующий иронического снижения высокого, склонность к опредмечиванию абстрактного. Этому мышлению — по причинам психологическим, биографическим, социальным — не хватает раскрепощенности и смелости. Все эти черты и отлились в само построение художественного текста, оказав влияние на его форму.

В 1970-е годы, анализу которых посвящена **седьмая глава**, к «новой прозе» привыкли, она стала восприниматься как неотъемлемая часть советского литературного процесса, вносящая в него оживление, но не подрывающая основы. В. Катаев к этому времени уже решил для себя ряд принципиальных вопросов: литература — попытка осознания и осмысления бытия, осуществляемая каждым автором по-своему. Ни одно из осознаний не имеет приоритета над другими: они существуют по принципу взаимодополнения. Их достоинства измеряются только степенью точности, то есть попадания в резонанс с возможностями и ожиданиями читателя разных времен. Это требует от творца способности к независимости и готовности к пророчеству, поскольку погружение в современность, понимание ее как приоритетной приводит к говорению с чужого голоса или утрате перспективы. Масштаб видения входит в «состав» таланта гениев, у «малых сих» он может возникать биографически: долгая жизнь, тем более жизнь «в культуре», естественно возникающий эффект «дежа вю» помогают обнаруживать скрытые связи и пружины движения давно ушедшей современности. Это дает возможность построения своего варианта истории, правда, не

выходящего за рамки личного опыта. Эта история также будет субъективной, а значит, в некоем абсолютном смысле, неистинной. По сути дела, речь может идти о создании некоей личной мифологии, так как не-гений не в силах проникнуть в чужое сознание, он может лишь перевоплотиться, то есть остаться собой в чужой материальной оболочке. Таким образом, в 1970-е годы В. Катаев особое внимание сосредотачивает на извлечении скрытых закономерностей и смыслов своей судьбы, осваивая реальность, уже вошедшую в сознание и существующую в нем в виде воспоминаний и сложившихся представлений. Он предлагает читателю свои представления о тех ролях, что оказываются для него наиболее значимыми в контексте его персональной истории.

Первой из книг о «личной» истории оказывается, что вполне закономерно, книга о детстве «Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона». Общая концепция детства сходна с существовавшей в предшествующих произведениях В. Катаева: детство — начало жизни, из него все произрастает, пережитое в нем навсегда остается в человеке, определяя его мировидение. Человек, постепенно накапливая в себе «прорву времени», этим же временем шлифуется и обтачивается. Но это представление о детстве уточняется, поскольку возникает рефлексия по поводу того, насколько такое представление справедливо. Подчеркивается субъективность воссоздаваемого писателем образа детства: между действительностью и отражающим ее сознанием неизменно существует зазор, вызванный целым рядом причин, в частности, существующими у человека склонностями к самовозвышению и драматизации собственной жизни. «Снять» субъективность интерпретации призвана форма «разбитой жизни», подчеркивающая естественность воспоминания-рассказа внучке о разных случаях и предметах детства. Но свойственное человеку стремление обнаружить в жизни некую цельность неизбежно приводит к моделированию определенного образа детства, связь «осколков» строится по предварительному наброску. Естественно, что в воспоминаниях о детстве писатель пытается придать своей творческой биографии некую законченность, вернувшись к истокам. В итоге складывается достаточно цельный образ: провинциал из полубедной интеллигентной семьи, чья жизнь отягощена ранним сиротством, деятельный, готовый к любому сотрудничеству, с время от времени вспыхивающим комплексом неполноценности, — он сын своего времени, разночинец, сын учителя, внук священника. Но материальная скудость жизни не мешает мальчику постепенно становиться обладателем все большего и большего числа богатств духовных: от золотого ореха, понимания языка живописи и театра до складывания

собственных первых стихов. Писатель воспроизводит миф о разнотинце, наделенном тонкой душой, полном готовности завоевать все богатства мира своей энергией, умом и предприимчивостью. Созданный В. Катаевым образ собственного детства лишен видимой центростремительности, свойственной большей части автобиографической прозы, она глубоко запрятана в изображение богатства форм материального мира и человеческих отношений.

Во второй книге личной мифологии угол освещения образа главного героя меняется: в «Кладбище в Скулянах» перед нами предстает офицер, внук дворянина. «Записки» деда и прадеда, «Слово о погребении», произнесенное на похоронах второго деда, помогают повествователю выйти за рамки собственно судьбы и через серию уже знакомых приемов («вижу, как...», дополнение по аналогии, додумывание и т.п.) попытаться на сей раз воссоздать заведомо невозстановимую полноту бытия предков или хотя бы прочертить «узор судьбы» рода. Это необходимо для обретения чувства внутренней устойчивости, которое дается ощущением причастности к мирозданию и включенности в большую, «многожилную», состоящую из множества воле и судеб историю. Проблема конечности индивидуальной жизни разрешается через идею бесконечного перекомбинирования одних и тех же материальных частиц. Поэтому столь важной оказывается тема схождения предков и потомков, разрешающая в теме наследственной готовности спокойно, не рассуждая, служить царю и Отечеству. Родовитость как ощущение своей родовой предопределенности оказывается одним из способов победить время.

В «Алмазном моем венце» — самой скандально известной из книг «новой прозы» — в образе героя-повествователя подчеркнуты черты поэта — одного из зачинателей советской литературы. Он вспоминает о временах и друзьях молодости, точнее, его воспоминания сплетаются с его же рассуждениями по их поводу, в свою очередь, спровоцированными чьими-то «другими» представлениями. В итоге оказывается невозможно говорить о правдивости, скажем, образа Сергея Есенина, но можно добиться точности изображения своего видения, в результате чего реально живший поэт превращается в королевича. Это неизбежно, так как все герои книги давно ушли из жизни, но оставили книги, которые продолжают свою самостоятельную жизнь в поле культуры. На основании этих и чужих текстов были созданы некие условно-мифологические образы. Задача вспоминающего — предложить свой вариант мифа, сложившийся в его сознании. В. Катаев делает скрытый диалогизм мемуаров явным, используя прием создания «второй реальности»

сознания героя-повествователя. При таком строении текста именно этот герой оказывается в центре, рассказывая о двух других героях: Москве 1920-х годов и «породе людей, отмеченных божественным даром жить только воображением». Повествователь подчеркивает общее в разных поэтах, включая себя в их ряд, так как он тоже наделен всеми присущими поэтам свойствами. Но именно в «Алмазном моем венце» наивысшей точки достигает тема самозванства, указанием на что служит сцена, цитата из которой легла в название книги. Герой, числящийся среди «великих и малых сих», есть самозванец на этом пиру поэзии, и он заслуживает свой алмазный венец поэтичным рассказом об истинных поэтах, прекрасно осознавая разницу между ними и собой. Он не готов жить «на разрыв аорты», не способен осмысливать бытие в качестве художника-творца, постигшего высшие смыслы, ему не дана божественная способность сочинять «сумасшедшие строки», но он умеет чувствовать их волшебство и фиксировать свои наблюдения. Волею судеб герой оказался частью «горной системы поэзии», но это не избавило его от постоянного ощущения незаконности этого присутствия. «Живые гении», дарившие его своей дружбой, тогда еще не были занесены в энциклопедии и снисходили до почтительных учеников и непочтительных приятелей. Но они «ушли в страну, откуда нет возврата», и превратились в гениев для ныне живущих, а главный герой обречен «метаться по улицам темным» всего мира, рассказывая о них, постепенно отшлифовывая свои рассказы до состояния монументальности. Легендарное время молодости, о которой не с кем вспомнить, а можно только рассказывать, постепенно приводит его к осознанию неразрешимого противоречия: попадание в страну вечной молодости неизменно связано со смертью, за вечную славу надо платить неподвижностью и немотой.

В произведениях В. Катаева 1980-х годов, которые рассмотрены в **восьмой главе**, последовательно продолжается линия поиска, начатая много лет назад. Писатель по-прежнему сосредоточен на впечатлениях своей жизни первой трети двадцатого века, в очередной раз переписывая уже известные читателю истории, добиваясь одного ему видного совершенства: в «Уже написан Вертер» предложена новая интерпретация одной из сюжетных линий «Травы забвения», «Юношеский роман» по материалу повторяет «Зимний ветер». В своих повестях этого периода В. Катаев переходит к воссозданию своих внутренних переживаний, связанных с бытием человека не в поле культуры или творчества, но в истории. Он уже решил для себя вопросы личной мифологии и ее запечатления в тексте, и перед ним вновь встала проблема постижения и воссозда-



ния объективных смыслов бытия, акцент делается не на мифологизации, а на демифологизации.

Повесть «Уже написан Вертер» отражает новый этап социально-политического освобождения Катаева. Он, наконец, решился не просто сказать о «гнездящемся» в нем страхе, но, фабульно «опредметив» его, «свести счеты» со своей молодостью. Повесть опубликована в 1980 году, когда началось медленное изменение общественного отношения к Гражданской войне. Катаев положил в основу повести реальные факты, но изменил финалы судеб всех героев, кроме главного, заставив их умереть от рук друг друга в соответствии с концепцией своей книги. «Размазанная» в реальной истории картина сгустилась, проявив скрытый смысл коллизии: уничтожающие друг друга поколения революционеров.

Художественный мир повести по-прежнему организуется «второй реальностью» героя-повествователя. В образы претворяются глубинные пласты сознания: спящий — двойник лирического героя, в котором воплощаются те моменты, что недоступны сознанию изнутри себя, в частности, собственные комплексы и страхи. Вина перед матерью, страх смерти, вторичность творчества, неготовность к видению реальности, литературоцентризм, пассивность и тому подобные особенности внутреннего мира героя овнешняются в ситуациях повести. Другие персонажи повести — и действующие объекты изображения, и субъекты сознания, являющиеся носителями каждый своего специфического круга переживаний. Соединение разнородных сознаний с присущей каждому из них особостью создает общую картину множества воль, усилий, представлений, перемолотых революцией. Перед лицом вечной надличностной борьбы «злых духов рая» и «злых духов ада» каждый человек слаб и способен уловить только какие-то отдельные сигналы, посылаемые ему живым чувством или культурой. В этом контексте особое значение обретает способность понять и запечатлеть происходящее. Встает вечная катаевская проблема соотношения текста и действительности. В произведении представлены несколько художников, но никому из них не удается вывести «формулу времени», они в лучшем случае (Серафим Лось и его прототип А.Соболь) могут только описывать явления, не проникая в их суть. Но художникам-героям книги противостоят два неназванных художника: О.Мандельштам и Б.Пастернак. Им удалось внятно, просто и глубоко определить то, что не сознавалось большинством современников: трагедию русской революции и человека, попавшегося на ее пути. Фрагмент из поэмы «Лейтенант Шмидт» оказывается своеобразным конспектом повести В.Катаева.

Повесть В. Катаева «была негласно обвинена в антисемитизме» (Р. Зернова), поскольку большинство героев этой, вне сомнения, одной из самых страшных книг о революции — евреи. Рассмотрев кратко предысторию «еврейского вопроса» в произведениях В. Катаева, можно прийти к выводу, что такая концентрация сценических и внесценических персонажей-евреев соответствует замыслу автора. Цель евреев-палачей и жертв, каждым из которых движет чувство по-своему понимаемого долга, протягивается в веках, образуя одну нить в общей ткани истории человечества, обретая широкий ассоциативный фон. Не названные поименно, но представленные цитатами из своих произведений соплеменники и современники Серафима Лося О. Мандельштам и Б. Пастернак воплощают разрозненные ощущения в безжалостно точные формулы времени, что не помешает истории потом и их сделать своими жертвами. Спрессовав смыслы эпохи, они создают ее голографическую картинку, куда войдут и события, произошедшие на древней иудейской земле, и Гражданская война, и Большой террор, и новый германский порядок.

Тема драматизма существования человека в истории XX века проявляется и в следующем произведении В. Катаева — повести «Юношеский роман». Написанная в форме размышления над старыми письмами повесть предлагает вариант попытки восстановления «живой жизни» самого себя прошлого. Усилием воли и памяти рассказчик («я» комментариев) восстанавливает то, что он именует «истиной». Эта истина складывается из разоблачения лжи, по разным причинам использованной им в юности, размышления из перспективы времени и возраста о своей судьбе. Все документы прошлого лживы — они приоткрывают лишь маску героя, роль, которую он играл в юности (роман в письмах с Миньоной). Истинное лицо героя (любовь к Ганзе) осталось не известным, оно может быть лишь ретроспективно, но неполно и поневоле спрямленно. Восстановлено по памяти. Комментатор понимает, что многоступенчатость познания жизни, ее бесконечное отражение во множестве зеркал с двойной перспективой делает невозможным обнаружение некоей единственной истины даже о собственном прошлом.

Только к середине 1980-х годов, перед своим девятидесятилетием, Катаев обрел, наконец, ту степень внутренней свободы, при которой можно не только писать то, что хочешь, но уметь писать так, как хочешь. Две его последние повести «Спящий» (1984) и «Сухой лиман» (1985) составляют своеобразную дилогию, характер которой можно определить как онтологический. Прекрасный стилист, обладающий остроумием, достигший на склоне жизни виртуозного владения словом, Катаев никогда не был оригинально мыслящим

философом: его историософия обычно подчинялась официальной, концепции поступка, судьбы находились на уровне едва ли не обычного здравого смысла. Но здравый смысл при завершении земного маршрута тоже может обретать статус философии, кроме того, именно философия здравого смысла оказывается в двадцатом веке наименее востребованной. «Спящий» и «Сухой лиман» выходят за рамки «новой» прозы, обретая некое новое качество. Формальная усложненность «новой прозы» в них становится почти незаметной, прием скрывается под видом незатейливого повествования, текущего совершенно естественно. В прозе 1980-х годов исчезает такое характерное для «новой прозы» явление как время написания произведения: вынесенные в основной текст раздумья над названием произведения, описания времени и места его создания. Все это фиксирует «сделанность» вещи, ее авторскую принадлежность. Для «новой прозы» это было принципиально: моя исповедь, мой сон, мое воспоминание. В последних произведениях на первый план выходит самоговорение бытия. Проблематика «Спящего» и «Сухого лимана» соединена с проблематикой всего предшествующего творчества, что позволяет этим произведениям быть в прямом смысле пред-смертными, пороковыми, подытоживающими, в первом из которых говорит история, а во втором — судьба.

Пространство «Спящего» организовано маятниковым качанием от горизонтали к вертикали. Вертикаль — мачта яхты в штиль, маяки, создающие лицо города (город трех маяков), дома, стоящие высоко над морем, горы, окружающие бухту. Горизонталь — море, степь, раскинувшийся город, где течет жизнь однообразная, из года в год заведенная, но спокойная и незыблемая, а главное, сомасштабная человеку. Это город провинциальный, далекий от интеллектуальных, политических и прочих центров, но самодостаточный в своей традиционности и устойчивости. Пространственная горизонталь: Город — Центр и оказывается тем местом, где создается основное напряжение: из столицы приезжает Манфред, нарушитель status quo, с Севера несутся войны, революции, новые идеи. Они вламываются в «божественный покой» города, нарушая его своими идеями, выстрелами, страстями. Горизонталь спокойствия сталкивается со смерчем страсти, и все приходит в движение. Повседневные спшибается с исторической бурей.

Это одна из центральных тем всей русской литературы XX века. Конфликты крупнейших произведений построены на том, что буря времени корежит, ломает, разрушает не только традиции быта (уклад дома Старцовых, Турбиных, Мелеховых, Кошевых, Живаго, Пряслиных), часто имеющие вековые корни, но и выжигает изнут-

ри самого человека, близко к сердцу берущего все страдания века, поневоле живущего «на разрыв горты». Добровольное принятие такого способа существования создает выброс творческой энергии: стихи, прозу, новые города. Но человек, вынужденный существовать в таком режиме, либо пропадает в этом смерче, либо выходит из него преображенным (как Михаил Булгаков — гениальным писателем или опустошенным, как Григорий Мелехов, разница в данном случае не очень важна). Исторический смерч — тот хирург, что осуществляет операцию, подобную проведенной шестикрылым Серафимом, результатом которой должно стать нечто, что проявит сущность человеческой природы.

Для В. Катаева в мире ценно совсем другое, и мир «Спящего» он выстраивает так, что в нем смерчи, страсти, вертикали растворяются горизонталями обыденной жизни. Город своим спокойствием способен даже стоящее в нем войско превратить в мирных обывателей, осуществить свой персональный план экспроприации экспроприаторов Манфреду мешает обеденный перерыв. Для Катаева, современника событий, получившего возможность волею судьбы видеть их с большой временной дистанции, это принципиально: обеденный перерыв вечен, как вечны рубленые котлеты, купающиеся визжащие дети, влюбленные юноши и девушки, любовь и измена. В мире М. Булгакова тоже декларируется вечность Саардамского плотника и Капитанской дочки, но эти заклинания и молитвы не спасают героев от гибели, а дом — от начинающегося разрушения. У В. Катаева обеденный перерыв сильнее любой войны, он растворяет ее в себе, тем самым мешая ей. Жесткая бытовая структура существования и позволяет городу поглощать войны, бураны и смерчи.

История вмешивается в жизнь человека, он неизбежно вступает во взаимодействие с ней, но всякое сопротивление со стихией обрекает человека на потерю самого главного — свободы, ибо он начинает жить, подчиняясь законам войн, революций, кем-то заданных идей, тогда как, оценивая позже свою жизнь, он неизменно будет вспоминать одно: как тащился по пыли за любимой девушкой, неся ее ракетку, или стоял с ней на балконе, думая, взять ее за руку или не взять. Эта негромкая, лишенная страстей влюбленность, безделье среди помраченной революцией страны, желание продлить привычное существование в любом государственном развале есть, по В. Катаеву, не наивность, мешанство или самоуспокоенность, а высшая мудрость жизни.

Выразив свои взгляды на историю, находящиеся в принципиальном разногласии с общими героическими устремлениями XX века, В. Катаев в своем последнем опубликованном произведении

касается другой важнейшей темы отечественной литературы -- смысла частного человеческого существования, истории семьи. Главные герои повести -- два брата Синайские (фамилия с подчеркнуто мифологическим оттенком, пришедшая из рассказа «Отец») -- Михаил и Александр -- почти ровесники века. Одновременно они старше века, потому что за ними -- род Синайских с фамильным рисунком судьбы.

Предварительные итоги, которые подводят «бывшие мальчишки» Саша и Миша перед лицом смерти, содержат попытку «заново пережить» «всю свою жизнь, жизнь внуков вятского протоиерея», понять некую тайну рода, закономерность его существования. Как это обычно бывает у В.П.Катаева, основной пафос происходящего выражен им через введение чужого авторитетного слова, причем на самое важное только указывается, оно должно быть найдено, угадано или известно. Герои не обсуждают даже, но принимают во внимание замечание А.С.Пушкина (еще один способ расширения исторического времени), высказанное им в письме к Чаадаеву от 19 октября 1836 года (важна эта несазанная в повести дата, значимое для А.С.Пушкина число и год накануне смерти, когда проговаривается важное, пафосное перестает быть выпрененным и напыщенным, оставаясь тем не менее сущностным), об «особом существовании, которое, оставив нас христианами, сделало нас, однако, совершенно чуждыми христианскому миру».

Ощущение особого, «русского пути» усиливается у Синайских их осознанием себя частью русского духовенства, носителя особого, православного сознания. Не вдаваясь в историософские тонкости, не пускаясь в рассуждения и комментарии, В.Катаев сдержанно спорит с А.Пушкиным, разворачивая историю семьи Синайских -- русского духовенства и их потомков уже в XX веке. Отойдя от принятия сана, не чувствуя себя ни священнослужителями, ни даже религиозными людьми, они «сбрили бороды» и окончательно воссоединились с народом, стали его частью. Принадлежность Синайских к древнему роду священников принципиальна. Несмотря на постепенное обмирщение они ощущают свою причастность к таинствам. Сыновья не послушали деда и отвергли священство, сохранив за собой право выполнения христианского долга. Внуки вообще объявили себя материалистами, выбрав профессии естественнонаучные и отвергая церковные обряды. Но -- и это крайне важно -- ничего не меняется в их мироотношении, кроме формы обрядности. Младшие Синайские говорят о христианском долге, как их предки, они впитали его, выросли в атмосфере смирения перед жизнью и умиления перед ней во всех ее проявлениях. Семья была

наделена способностью к благоговейному созерцанию мира в его глубинной упорядоченности, приятию жизни как бесценного дара свыше.. Эта незатейливая, но прочная духовность и определяла основы русской дореволюционной жизни, где деды были священниками, а внуки материалистами, но при этом и те, и другие «уже в детстве были готовы сражаться за Родину» и служить добру.

Настоящие родственники — это люди, связанные не просто общей кровью, но узами общих времен и общих воспоминаний. Поэтому на границе исчезновения (возраст, болезни) братья ощущают свое единство и сиротство одновременно: в книге преобладает не радость мемуариста, воссоздающего былое, но горечь элгиста, более всего чувствующего, что уходящее уходит навсегда. Важнейшим мотивом, скрепляющим «Сухой лиман», оказывается мотив смерти. Он распадается на мотив умирания природы (осень), умирания/исчезновения слов, предметов, понятий, смерти как неотъемлемой части судьбы любого рода. При выявлении рисунка судьбы, сокращается расстояние между рождением и смертью, и в период земного существования главным в человеческой биографии оказывается не достижение званий и наград, а смерть родителей, братьев и сестер, других близких людей. Воспоминание о жизни превращается в поминальный список, мартиролог. В самом общем виде судьба любого человека может быть описана как движение к смерти. Очертания будущей смерти постепенно проявляются в человеческой судьбе, как в лицах членов одной семьи начинают обозначаться фамильные черты. Важнейшие для всей творческой жизни В. Катаева понятия культура — память — жизнь сместились, включив в свой круг неминуемую смерть, и впервые писатель, как бы предчувствуя свой исход, изменил своему оптимизму.

В **девятой главе** основное внимание уделяется общим закономерностям существования писателя в культуре. Первый раздел «Репутация» посвящен проблеме восприятия В. Катаева литературным кругом. Отношение критики к В. Катаеву почти всегда было поучающим. Чувствуя, что его художественный талант не отмечен тем, что называется мощью, то есть яркой самобытностью, предполагающей путь развития без оглядки на окружение, писателя постоянно, вплоть до начала восьмидесятых годов, когда его творчество вообще выпало из поля внимания критики, учили, как и о чем надо писать. То, что восприятие мира через сцепление внешних деталей, подчеркнутая нежесткость идеологической позиции есть индивидуальная особенность видения мира художником, и он по-своему последовательно ее отстаивает, никому не приходило в голову.

Возможно, это было связано со спецификой мира, в котором писатель существовал всю жизнь, где от каждого требовалось (и на официальном, и на неофициальном уровне) идеологически самоопределяться. Позиция «искусства для искусства» как «искусства вне идеологии» была неприемлема и для раппопцев, и для апологетов соцреализма, и для Лефов, и для диссидентов. Идеологически позиция В.Катаева всегда была очень уязвима: никогда не занимаясь политикой, он тем не менее считал, что художник должен выполнять требования того общества, в котором существует, а уже в рамках этих требований самопроявляться и решать свои художественные задачи. В этой позиции нет ничего страшного, когда общество не побуждает художника вступать в противоречие с общечеловеческими нормами морали. К сожалению, советское общество требовало от писателей воспевать Беломорско-Балтийский канал и рождение нового человека, осуждать очередных врагов народа. При том, что в этом так или иначе принимали участие все лояльные писатели, не во всех это раздражало, потому что вынужденность их действий казалась очевидной. В.Катаев же производил впечатление человека, искренне и не без удовольствия исполняющего партийные предписания, это усиливало отношение к нему как к цинику (иначе быть не могло, так как «гений и злодейство две вещи несовместные»), что подтверждал своим авторитетом И.Бунин, нашедший это определение еще в «Окаянных днях».

Часто вменяли В.Катаеву в вину «рвачество», интерес к деньгам. Его материальное благополучие подтверждало те возможности, которые представляла советская власть устраивавшим ее писателям. Человек организованный, он очевидно совмещал таланты писателя и литературного агента, сумев воспользоваться предоставленными ему случаями, проявив и выдержку, и волю, постепенно возводя крепость собственного благополучия. Это казалось почти неприличным с точки зрения советского идеализма, выросшего из идеи искусства-служения и помноженного на образ «народа водителя» и одновременно «народа слуги». В.Катаев же мыслил себя писателем-профессионалом, то есть человеком, зарабатывающим на жизнь своим пером.

Странности творческого поведения В.Катаева (творчество соотносит с запросами власть предержащих и публики, и в то же время иногда совершает странные в рамках образа чистого приспособленца поступки) приводили к тому, что от него все время ожидали чего-то не совсем порядочного. Даже биографическое долголетие писателя вызывало подозрения в особой везучести, за которой что-то кроется (Д.Мечик). Работа над «новой прозой» с ее

сильным мемуарным началом добавила ко всем прочим уязвимостям В. Катаева ему еще и славу человека лживого, хотя мало кто из писавших про себя рискнул бы обнаруживать в себе говорящего кота, бесконечно мечтающего о деньгах мальчика или сомнительных дарований поэта. Характерно, впрочем, что в тех случаях, когда мнения В. Катаева совпадают с мнением исследователей, ими охотно пользуются как достоверными (А. Жолковский, Е. Эткинд и др.). Во всех же остальных случаях и отдельные факты, и общая интерпретация созданных писателем образов воспринимаются в лучшем случае как сомнительные, а то и дискредитирующие изображенных им лиц. Другой полюс неприятия Катаева проявлялся в позиции критики «Нового мира», сориентированной на правдивое отображение народной жизни.

Сомнительная идеологическая позиция (скрыто оппозиционная — с точки зрения власти, сервильная — с точки зрения убежденных оппозиционеров) неизменно «накладывалась» на его признаваемый всеми талант. «Несомненно талантливый, но рептильный и осторожный Валентин Катаев», — к этой характеристике, данной М. Альтшуллером и Е. Дрыжаковой, могли бы присоединиться многие. Он обладал редкостной репутацией прекрасного писателя и отвратительного человека, аналогичная была разве что у А. Толстого. Но кровной для В. Катаева была проблема качества литературы, и здесь он обычно бывал принципиален.

Размышления В. Катаева как профессионального литератора мало кого интересовали, ибо были несозвучны эпохе, в которую он жил. В итоге его сомнительное (с точки зрения идеологически жесткого общества) поведение остается в памяти, а самое важное для него — чистое художество — запечатлевается как некое абстрактное мастерство, которое от Бога, и никаких особенных заслуг писателя в его проявлении будто и нет, так как это талант — описывать, а не пророчествовать или проявлять суть политизированного человеческого бытия.

Авторитетная Н. Мандельштам в своих воспоминаниях заложила основу для более мягкой трактовки образа В. Катаева, в части диссидентской и постсоветской литературы возникла установка не на обличение писателя, а на понимание мотивов его поведения (И. Гофф, В. Иверны, Ю. Карабчиевский, С. Липкин, В. Розови др.). Образ В. Катаева, созданный «шестидесятниками» (В. Аксенов, В. Амлинский, А. Вознесенский, А. Гладилин, Е. Евтушенко и др.), во многом им и воспитанными, — это образ прежде всего мудрого, склонного к язвительности патриарха, носителя собственной манеры поведения. Лаконичнее всех точку зрения оправдывающих сформу-



лировал В. Некрасов: «Катаев, в первую очередь, мастер. Давайте сначала научимся писать, как он, а уж потом будем критиковать».

Второй раздел «Динамика формотворчества» посвящен проблеме становления формы произведений В. Катаева. Осознавая своеобразие своего таланта и невозможность выразить желаемое в уже существующих формах, В. Катаев на всем протяжении своего творческого пути был озабочен проблемой оформления передачи своих внутренних состояний. Поиски адекватной формы для воссоздания своего внутреннего опыта приводили к постоянным переменам, которые, как отчетливо обнаруживается при сопоставлениями с тематически близкими произведениями других авторов, создаваемыми в то же время, скорее свидетельствуют об относительной жесткости внутреннего поиска писателя, чем о его «флюгерном» стремлении уловить все веяния времени. Прожив долгую жизнь в литературе, В. Катаев своим постоянным стремлением быть «новым» создает ситуацию неподведения итогов, бесконечного приближения ко все большей точности и естественности (ключевые слова в катаевском требовании к форме). В этом смысле «Сухой лиман» несмотря на свое поневоле завершающее место в творчестве писателя был, возможно, началом следующего «золотого» этапа его творчества.

Если мы выстроим линейно катаевское движение в области формообразования, получится достаточно стройная картина, характерная для целого ряда писателей XX века, с той только разницей, что В. Катаев вследствие своего счастливого писательского долгожительства как бы проходит две фазы, свойственные художникам, сформировавшимся в первые десятилетия века и советским «шестидесятникам». Начав с традиционно подражательных произведений, написанных в стиле расхожей беллетристики 10-20-х годов, он, воспринимая новые идеи, что шли из «центра» литературы и несли явный модернистский оттенок, в 20-е годы ведет формальные эксперименты с различными жанровыми формами и стилевыми приемами с целью добиться максимальной выразительности письма. Его волнует выполнение заказа не столько социального, сколько литературного. Главное — максимально точное и эффектное воссоздание среды, времени, взаимодействия человека с ними. Эпоха формального экспериментаторства завершилась возвращением к традиционной повествовательной манере (занимательная беллетристика с изощренным рисунком описания), деградация и кризис которого стали очевидны на рубеже 1940 — 50-х годов, когда изображение человека и среды в жестко заданных рамках социальной детерминации исчерпало свои возможности.

Новый сдвиг в обветшавшей парадигме происходит в начале 1960-х годов, когда на новом витке оживает мысль о субъективности и самовыражении как главных функциях литературы. Интерес к воссозданию человеческой субъективности приводит к стремлению внести еще больше точности в изображение жизни человеческого сознания. Важнейшей темой творчества в этот период, оказавшей влияние на форму «новой прозы», становится и ранее волновавшая писателя тема поиска пропавшего времени. На рубеже 1970-80-х годов новая форма уже не требует комментариев, сюжетно-композиционная свобода дает возможность для осуществления свободы проблемно-тематической: В. Катаев переходит к «письму без посредников». Характерно, что к концу творческого пути В. Катаев вновь приходит к повествованию о других, но уже выполненном в «свободной» манере и «простом тоне», как бы замкнув свое творчество и одновременно наглядно продемонстрировав итог своего художественного развития. Именно «третий возраст» оказался для В. Катаева самым продуктивным временем: накоплен опыт, выделено главное, ушло стремление во всем участвовать, оглядываться на «руководство». Естественная для возраста погруженность в прошлое, пониженный тонус жизни сделали из писательства спасение, своего рода лекарство. Он обрел смелость уходящего навсегда, добиваясь, наконец, безразличия к чужому мнению, придавшего его письму нужную раскрепощенность.

Для логики художественного развития В. Катаева свойственно стремление к изменению не через последовательную эволюцию, а через внешне достаточно резкое изменение «приемов». По крайней мере три таких периода мы можем выделить абсолютно отчетливо. В 1930 и в 1980-е годы писатель как бы отталкивается от предыдущего, нарушая читательское восприятие, используя «систему последовательных и сознательных читательски ощутимых отказов», «минус-прием» (Ю. Лотман). Каждый раз это изменение связано с по-новому понимаемой простотой: в 1930-е годы с официально требуемой простотой «не — формализма», в 1980-е годы — с внутренней потребностью «пушкинской» простоты на фоне формальной избыточности «новой прозы». И напротив — перелом начала 1960-х годов связан с резким формальным усложнением прозы, которая принципиально выстраивается на совокупности подчеркнуто непривычных приемов.

Достижение подлинности невозможно без учета достижений предшествующей литературы. Коллизия «свое/чужое» обретает аспект не только «индивидуального/государственного», но и «чужого слова». И эта проблема разрешается В. Катаевым без видимо-

го напряжения. Мысля себя человеком, включающим в поле «реальной» для него жизни искусство, он превращает его в материал для создания своих произведений. «Цитатность» становится стратегией повествования, содержательно выражающей тип сознания человека культуры. Своеобразие миростроения писателя состоит в том, что он, мысля себя завершителем эпохи, «последним из могикан», следовательно, последним свидетелем ее материального и духовного мира, носителем безвозвратно утрачиваемых смыслов, считает долгом не просто насытить свои тексты малоизвестными (на момент написания книг) строками прекрасных поэтов, ушедших в «страну, откуда нет возврата», но и завершить в своих текстах прежние споры («Уже написан Вертер»), реализовать повествовательные интенции, предложенные, но по разным причинам не реализованные предшественниками.

Важнейшей чертой литературы XX века было стремление соединить прозу и поэзию. Если, скажем, для А.Пушкина проза была средоточием мысли, безыскусности и повествовательности, то для XX века поэзия стала воплощением «сгущенности», «суггестивности» и изобразительности. Последовательное соединение повествовательности и изобразительности и делает В.Катаев формотворческой целью своей литературной деятельности, добываясь некоей диффузной формы, которую мы обозначили как прозопоэзию. Развивая чужие стилевые формулы, применяя находки других видов искусства (меняющийся тип монтажности в киноискусстве, архитектурное обнаружение конструкций и т.п.), используя собственно стихотворные приемы, он постепенно достигает «поэтичности» прозы, сначала на уровне суггестивности («Белеет парус одинокий»), а потом и на уровне сгущенности (первый этап развития «новой прозы»). Итогом его поисков становятся последние повести «Спящий» и «Сухой лиман», где ему удается добиться соединения достоинств прозы в пушкинском понимании и поэзии в понимании XX века, реализовав это в двух типах текстов: подчеркнуто безыскусно-повествовательном («Сухой лиман») и метафорически-сгущенном («Спящий»).

В третьем разделе главы «Координаты художественного мышления» характеризуются основы мировидения В.Катаева, оказавшие воздействие на приемы его миростроения. Понятие художественное мышление (или, как называет его иногда Катаев, тайное мышление) входило в эстетический инструментарий писателя, когда он пытался по излюбленным приемам творчества того или иного писателя восстановить формирующие творческие поиски внутренние установки.

Любой слом традиционных ценностей, по В. Катаеву, не может быть долговечным. Революционность воспринимается им как милое качество юности, к тому же изрядно спровоцированное культурой (в частности, мифом Великой французской революции) и оформленное в соответствии с ней. Всякая личностная дезориентация временна, человек неизменно приходит к согласию с собой и жизнью: в мире В. Катаева нет безумия, экстаза, раздвоения, перерождения, а есть неизменное обретение себя, примирение, неготовность (или нелюбовь?) к противостоянию, понимание мнимости его. Катаев высоко ценит упорядоченность жизни, признает значимость дома, семьи, детей, внуков и т.п. Бунтовать против жизненного устройства бессмысленно, любой полет («Растратчики», «Святой колодец», «Спящий») приводит к возвращению на грешную, но прелестную (один из любимых катаевских эпитетов) землю. Если в 1920-е гг. Катаев пытался вяло протестовать против общепринятых ценностей, воплощенных в религии и культуре, то постепенно тема их благодетельности расширяется, захватывая все творчество: через провозглашение ценности семьи он приходит к осознанию всеобщей ценности выработанных культурой форм человеческого существования. Не случайно в период создания личного мифа писатель будет мыслить себя в триедином образе поэта, воина и деда — наследника генерала царской армии, вятского протоиерея, учителя русской словесности и мировой литературы.

В. Катаев защищается от трагизма жизни броней детства — культуры — рода. Этот своего рода аристократизм снимает смятение пред бытием, дает достоинство перед лицом завершения индивидуального существования. Его герой благодаря этой защите способен выжить везде, «мысль семейная» как основа «мысли народной» помогает обрести ощущение многомерности метафизического бытия, отнятое у человека XX века вместе с Богом. Природный оптимизм не завершается слепотой: приближение смерти писатель не готов принять с улыбкой на устах, его мучает не только недоговоренность, недопроявленность собственной жизни, но и необходимость прощания с «прелестным» миром. Однако даже в этом случае трагизм человеческого исхода несколько смягчается пониманием всеобщности смерти и возможности обретения бессмертия через искусство.

Такой подход к миру формирует жизнеутверждающий пафос большинства катаевских произведений. Это давало многим критикам право упрекать писателя в упрощенности подхода к жизни, в склонности к бесконфликтности, в необоснованном оптимизме. Понятно стремление большинства современников перенасыщен-

ного трагическими событиями XX века находить особо близкими произведения, подспудный и явный трагизм века обнаруживающие. Большая литература XX века пронизана ощущением сдвига, слома порядка, разрушения нормы, распада сущего, при котором человек все силы души тратит на самосохранение, что тем не менее мало кому удастся. На этом фоне произведения В. Катаева, действительно, являются этюдами оптимизма. И дело здесь не в особом благополучии катаевской судьбы, писатель много всякого повидал и во время первой мировой войны, куда ушел добровольцем, и во время второй, работая корреспондентом, и во время Гражданской. Через все его творчество проходят несколько драматических автобиографических мотивов — вина перед рано умершей матерью, заболевшей во время прогулки со старшим трехлетним сыном, перед отцом, брошенном на произвол судьбы своими увлечшимися участием в казавшихся тогда такими важными деяниях эпохи детьми, мотивы сиротства, самозванства, преодоления страха и рабства в себе. Но в типе мировидения Катаева заложено: память сильнее забвения, жизнь сильнее смерти, прелесть мира неисчерпаема, добро побеждает зло. Эта позиция могла бы показаться неуместной или конъюнктурной, если бы не была для В. Катаева столь последовательной, проходящей через все его творчество.

В. Катаев лишен кризисности сознания: у него нет сомнений в целом ряде авторитетов, его тип мышления скорее классический, гармонизирующий, склонный более к обнаружению благодетельных мировых связей, нежели к выявлению их непрочности и безобразия. Его отношение к жизни подчеркнуто нормально: он не противопоставляет себя миру, не мучается проблемой собственной исключительности или неполноценности, в его произведениях и поведении нет эпатажа, а есть легкое пижонство, основанное на гордости за свои, может быть, и скромные, но несомненные достоинства. Не являясь глубоким и оригинальным мыслителем и отчетливо осознавая это, Катаев даже из такого своего качества извлекает пользу. К нему вполне применима мысль, что, если бы он руководствовался более глубокой философией, то, возможно, писал бы менее глубокие произведения. Неотъемлемой составляющей обаяния катаевских произведений оказывается простодушие. В. Катаев вначале доверял эту простодушную интонацию своим героям, в которых не случайно подчеркивалось «детское», наивное начало, когда центральной коллизией становился переход от незнания к знанию («Время, вперед!», «Волны Черного моря», «Сын полка», «Поездка на юг»). Отсвет видения героев создавал простодушную интонацию в речи повествователя, готового к умилению, смеху, огорчению,

исходя из понятных жизненных ценностей. В поздней «новой прозе» («Сухой лиман») акцент смещается: простодушие задается тем, что старики говорят о самых простых вещах, все внешнее они уже отгинули, честолюбивые замыслы и тому подобные «погремушки» их уже не интересуют. Они уже не стремятся казаться интереснее и умнее и высказывают самое очевидное как некий итог: жизнь любого человека — это приближение к смерти, она неотвратима. Автор достоверно описывает чувства и ощущения человека, который еще не понял, что происходит, не назвал это по имени, но заметил в себе какие-то перемены. Внешние события порождают ощущения, те, в свою очередь, формируют угол видения, особенности сознания. Таким образом передается подспудное нарастание чувства сиротства, смертности, самозванства, которые будут не названы, но честно переданы. Эта готовность к откровенности, к осознанному или неосознанному, но точно воссозданному переживанию, которое редко когда рисует героя в выгодном свете, и создает ощущение простодушия.

Особенностью таланта В. Катаева была способность хорошо писать только о лично пережитом, что отмечали уже первые внимательные критики (Т. Рассоловская, Л. Левин и др.). Описание горя по погибшим в «Жене» (только что потерял брата, чье имя звучит в названии повести), представление судьбы несчастной еврейской женщины и мальчика-полукровки, отец которого на фронте (этим мальчиком и этой женщиной могли быть сын и жена писателя), радость поездки на юг — все это становится у В. Катаева убедительным только когда прочувствовано. Очень осторожный в общественной жизни, в своих произведениях он «открывается», побуждая критиков обрушиваться на него за «ячество», «самонадеянность», «нравственную глухоту» и прочие грехи, которые действительно присутствуют у его героев и которые он и не собирается прятать. Это делается сознательно, не случайно среди учителей называется В. Розанов. Но не открытое признание себя нахалом, трусом или бездарью, а передача самых глубинных своих ощущений, переживаний, побуждений (от эгоизма молодости в «Отце» до страха перед уходом в «Сухом лимане») и создают открытость и глубину катаевских текстов.

В ситуации рубежа столетий естественно стремление найти некие основополагающие для развития искусства предшествующего периода понятия, которые бы покрывали все созданное на определенном отрезке времени. Такими понятиями в нашем сознании стали реализм, модернизм и различные от них производные, во взаимодействии и разной степени активности которых и видится

своеобразие индивидуальных художественных парадигм. Не менее важной оказывается проблема причин выбора той или иной «связки» реализма и модернизма в конкретной практике разных художников, ибо очевидно, что большинство из них, даже те, кто ставили перед собой сознательную цель обновлять способы изображения мира, не выбирали, какой способ отражения мира они предпочтут: реалистический или модернистский, в своем творчестве исходя из каких-то иных установок.

Объективно почти каждый начинающий проходит путь освоения различных подходов к художественному письму, осваивая разнообразнейшие приемы выразительности, принимая или не принимая их и вырабатывая постепенно свой «инструментарий» для воплощения авторского художественного сознания. Будучи по складу своего мышления реалистом, то есть человеком, признающим наличие реальности, существующей вне и независимо от человеческого сознания, и зависимость своего сознания от этого внешнего мира, Катаев с юности оказывается в ситуации окруженности модернистской поэтикой. Драма сознания, приведшая к возникновению модернизма, столь значимая для его основателей, в катаевское творчество вошла уже в виде серии литературных приемов (нарушение принципа связности текста, активное использование форм, построенных на моделировании реальности «измененного сознания» и т.п.). Модернизм, повлияв на технику письма, остался в катаевских текстах, если можно так выразиться, на поверхностном уровне. Молодой автор исходит из признания первичности реальности окружающей действительности, описание этого объективно существующего, попытка понять его для него ничуть не менее интересны, чем фиксации отражения его в разных сознаниях. В этот период творчества В. Катаев явно более склоняется к описанию, рассказыванию историй, хоть и преобразующих те реальные факты, что оказались первоосновой их, но не разрушающих жизнеподобия. Даже откровенно «фантастические» видения объясняются бредом, сном, пьяным сознанием, кинематографическими упрощениями и т.п.

Ситуация свободного поиска осложняется в 1930-е годы, когда в качестве обязательного задается соцреалистический канон. Но к этому времени В. Катаев уже был достаточно опытным художником со сложившимися представлениями и не собирался отказываться от обретенного художественного опыта. К концу 1920-х годов В. Катаев выносит принципиально важную для всего его дальнейшего творческого пути установку — «стремление к подлинности». В известной степени этот подход, который в период 1930-50-х годов можно рассматривать как своеобразную уловку сознания, стре-

мещающегося найти выход из неуклонно сужающегося поля творческой свободы, оказался спасительным, поскольку оставлял внутреннюю возможность для маневра именно в той области, где писатель чувствовал себя увереннее всего. «Подлинность» заменяет ему «реальность» и тем более «правдивость», которая считалась краеугольным камнем социалистического реализма. Речь идет, в первую очередь, о подлинности передачи человеческих чувств, о подлинности субъективного — единственного, в чем можно быть уверенным. При всей условности и заданности избираемых писателем фабул (они неизменно соответствуют требованиям современной ему критики, а если не соответствуют, то общими усилиями переделываются в соответствующие) он обязательно включает в свои произведения фрагменты, как будто позаимствованные из других текстов («Ближние мельницы», страхи и разочарования Павлика в «Белеет парус одинокий», первые главы «Катакомб», сны в «Сыне полка», описание горя и воспоминаний героини в «Жене» и т.п.), где изощренно показывает мир глазами героя со всеми субъективными сдвигами, искажениями, нарушающими «жизнеподобие», но одновременно усиливающими «подлинность».

Будучи человеком другой художественной культуры, В. Катаев очевидно находится в позиции вневходимости по отношению к социалистическому реализму, что помогает ему дистанцироваться от императивов последнего и не просто послушно исполнять требуемое, но соединять несоединимое: писать доступно, понятно самому широкому и неподготовленному читателю, но обязательно в каждом тексте решать близкие ему творческие задачи. Не случайно в его творчестве просматриваются отчетливые параллели с Л. Добичиным или М. Прустом: с первым они ведут поиски в одном направлении, второму он откровенно подражает. Именно в этот период В. Катаев осознает, что многие модернистские приемы восходят к Л. Толстому и А. Чехову, что помогает ему, осознающему себя традиционалистом и верным приверженцем классиков, не только рассказывать о внутреннем мире, не объяснять его, как это предполагалось неписаными законами соцреализма, но непосредственно показывать внутренний мир сознания — описывать его подобно внешнему.

В самых «ортодоксальных» соцреалистических катаевских текстах писатель заведомо подчеркнуто мифологизирует историю, создавая упрощенно-приключенческий ее вариант в «народной драме» «Я, сын трудового народа», сентиментально-идиллический в «Сыне полка» и «лакировочный» — в «Поездке на юг». Признание того, что у каждого существует свой образ истории и свой образ



реальности, чрезвычайно облегчает переход к любым, в том числе, и «заказным» ее построениям. Воспитанный на стыке реализма и модернизма, В. Катаев с этой точки зрения оказался чрезвычайно ценной находкой для социалистического реализма: «подлинный» в деталях, он свободно манипулирует фактами прошлого и настоящего, правда, подчиняя «мифологизирование» потребностям не своего внутреннего мира, но социального, точнее, государственного заказа.

«Новая проза» В. Катаева окончательно закрепила мнение о нем как о «социалистическом модернисте» (А. Жолковский), что при всей хлесткости не совсем точно: социалистического в «новой прозе», начиная с 1970-х годов, практически не остается, да и в 1960-е годы оно проявлялось в незначительных публицистических врезках в художественные тексты, что в принципе не нарушало законов: дело каждого, что входит в его «вторую реальность», пусть и разоблачения абстракционистов или обличения холодной войны. О. Михайлов поименовал В. Катаева «стыдливым модернистом», что, видимо, тоже не совсем точно, поскольку модернизм свой поначалу В. Катаев, напротив, подчеркивает, порой по тем меркам эпатажуще. Он в этот период выступает именно как модернист, то есть художник, ориентирующийся на обновление формы, расширение ее возможностей.

Но дело в том, что «новая проза» возникает в кардинально изменившейся по отношению к началу века общехудожественной ситуации, получившей название постмодернистской. Новые художественные веяния человеку из Советского Союза рубежа 1950-60-х годов были не только недоступны из-за «железного занавеса», но, скорее всего, и казались не слишком актуальными: страна переживала свой подъем и еще не подошла к новому кризису веры. Когда же он разразился (для кого-то чуть раньше, для кого-то чуть позже) в середине 1960-х годов, в стране возникают условия для создания «постмодернистской ситуации», которая в СССР из-за специфических условий художественного развития совпала с увлечением «задержанным» модернизмом.

«Новая проза», чье появление приходится как раз на середину 1960-х годов, не только отражает перемену социальной ситуации (освобождение художника от эстетического диктата навязанной господствующей культуры), но и смену типа художественности в русской литературе последней трети XX века. Писатель, бывший свидетелем модернистского сдвига в культуре, сам отдавший дань модернистским новациям, оказался одним из тех, кто связал прерванную традицию прозы первой трети века с новейшей неклассической литературой. Причин этому, видимо, было несколько. Во-

первых, В. Катаев отталкивался от схемы советской «эпопейной» литературы, во-вторых, поиски новой формы он ведет, опираясь на знакомые ему образцы испытавшей влияние модернизма прозы. Нельзя сбрасывать со счетов и факторы экстрахудожественные, биографические. В. Катаев приходит к «новой прозе» в весьма солидном возрасте, уже, по выражению Ю. Трифонова, «перемолов громаду лет». К этому времени писатель обретает огромный опыт человеческой жизни, который, очевидно, заставил его не просто стремиться к передаче «подлинности» чувств своих персонажей, но к созданию своего варианта истории XX века, по большому счету ничуть не менее легитимного, чем история, рассказанная в «Архипелаге ГУЛАГ» или «Воспоминаниях» Н. Мандельштам. Долгая жизнь обострила ощущение быстротекущего времени, присутствие при нескольких кардинальных поворотах истории, неизменно связанных в логоцентричной стране с ее переписыванием, с одной стороны, укрепили веру в существование истории как некоей надличностной силы, с другой же — усилили ощущение относительности интерпретации даже самых, казалось бы, непреложных фактов. Грубо говоря, В. Катаев «дозрел» не только до модернистской поэтики, но и до модернистской проблематики. Не случайно в центр «новой прозы» перемещаются категории времени, памяти, смерти, любви, искусства, каждая из которых рассматривается подчеркнуто субъективно, с опорой на анализ собственной жизни, одновременно соотносясь с рядом авторитетных суждений. Вряд ли в своих поисках писатель был верен некоей моде, скорее, В. Катаев искал для себя форму, которая позволила бы ему воплотить тот содержательный багаж, что накопился у него к этому времени. Об этом свидетельствует, в частности, и открытое указание на источники, которыми он пользовался для оформления своего замысла (от В. Розанова до А. Барбюса, от В. Набокова до А. Гладилина), и происходящая на глазах читателя шлифовка формы, постепенная ее трансформация в соответствии с изменением внутренней проблематики.

Что до постмодернизма, его идеи никогда не были В. Катаеву чужды, поскольку освоение мира как освоение слов, понимание относительности каждой субъективной правды и невозможности понять до конца сущности действительности, обнаружение в ней все новых и новых, порой взаимоисключающих смыслов интересовали Катаева еще в 1920–30-е годы. Наконец, его погруженность в проблемы творчества, отношение к литературе как к единому пространству гипертекста, где все связаны со всем и в то же время каждый занимает свое отведенное ему место, понять которое невозможно, опять же не связав его со всем, уже не говоря про излюблен-

ные с ранней юности языковые игры в «лавку метафор» и «описания», делают его готовым воспринять постмодернистскую проблематику, даже если он и не знал, что это так называется.

Особенно активно разрабатывается метапроблематика в 1960-е годы. В силу своей непривычности даже для достаточно искушенного советского читателя язык «новой прозы» нес в себе множество вариантов истолкования со стороны реципиента. Если вспомнить предложенную Ю.Левиным схему развертывания возможностей «непонимания» текста, когда смысловые связи внутри высказывания могут не осознаваться или осознаваться неправильно, «новая проза» дает возможности «непонимания» на всех уровнях. Непривычная структура текста приводит к неустановлению внефабульных связей между отдельными персонажами и макрообразами; к неосознанию смысловой ориентированности текста в целом на другие художественные тексты (впрочем, система рефренных цитат в первых текстах «новой прозы», по замыслу В.Катаева, должна была облегчить восприятие), непониманию сюжета, правил соответствия между текстом и действительностью (мемуары? не мемуары? пишет о себе? или о других? и т.п.), то есть глобального коммуникативного задания автора. Наконец, и внесмысловое понимание «новой прозы» осложнено: знающий прозу В.Катаева читатель помнит о необходимости конкретно-чувственного представления изображенных им отдельных предметов и картин в целом, тонких нюансов душевных движений, но к ритму (разрывы, разнотрофность, выделение незавершенных предложений) и сложности интонационной структуры художественного текста (патетика, ирония, сентиментальность, нейтральные описания) «новой прозы» он может быть не готов. Не сразу прочитывается и ценностная иерархия слоев текста. Все это требует развернутой системы авторского комментария к собственным текстам, связанного с возможным читателем «новой прозы». Для достижения коммуникации писатель так много говорит о специфике своего письма, о «мовизме», объясняя, впрочем, особенности своего стиля (опасаясь и невосприятия его, и неприятия) преимущественно эвфемистически, через отсылки к не очень известным тогда авторитетам: О.Мандельштаму, А.Гладилину или неназванному В. Розанову.

Но сам В. Катаев неоднократно отрекся от причисления его к какому-либо «ведомству», делая акцент на естественном развитии своей художественной мысли (и всей литературы) в сторону максимальной точности на сей раз передачи человеческого сознания. Он может восприниматься как модернист, являющийся в глубине души реалистом, или реалист, прикидывающийся модернист-

том. Но для логики развития В. Катаева такое смешение рядов совершенно естественно. Ведь любая форма обновляется, по его мнению, для достижения наибольшей подлинности, то есть точности в передаче авторского мировидения, которое, в свою очередь, предопределено реальностью.

Будучи профессионалом, постоянно вращаясь в среде, где искусство слова было центром существования, В. Катаев много размышляет о природе творчества в художественных произведениях, статьях, рецензиях, очерках-воспоминаниях о писателях, заказных заметках. Он осознает, что искусство в самом себе содержит некий предел, обусловленный временем, качеством индивидуального гения и т.п., а каждая новая эпоха этот предел либо отчетливо видит (литературность, условность), либо, напротив, обнаруживает внутри него некие неисчерпанные возможности (фантазмагории Н. Гоголя, сравнения Л. Толстого, симфонизм прозы И. Бунина, «дырявая» проза О. Мандельштама и т.п.). Это создает основу для движения как искусства вообще, так и творчества каждого отдельного художника. Идея изменчивости, движения искусства воплощается у В. Катаева в мотивах перемещения по шкале изобразительности и поиска подлинности. По этому общему пути идут и большие, и малые художники, но каждый находит в нем траекторию, соответствующую его индивидуальности. Поиск подлинности соотносится с задачами искусства, как В. Катаев их понимает. Ключевая проблема творческого процесса для него — проблема социальная: право писателя выражать собственные концепции действительности, воспитывающие уважение к жизни, ее красоте. То, что называется шутовством, его мало привлекало, идеи «доброты», «гуманного» искусства, соединяясь с поисками формы, никогда не затмеваются ими: все «постыдные слова», изощренные приемы направлены на «смягчение нравов». Ни о какой «безответственности» искусства, его безразличии к реальной человеческой жизни не может быть и речи.

В. Катаев упорно ищет свою линию, при повторяемости материала старается избегать самоповторов, у него существует отчетливая установка на преемственность без подражательности, но при этом он трезво оценивает масштаб своих профессиональных горизонтов, называя себя «средним писателем чеховско-бунинской школы». В. Катаев не был первооткрывателем ни в тематике, ни в стиле, но в рамках советской литературы он при всей его установке на чужое мог восприниматься как новатор, потому что ему была присуща широта улавливаемых веяний, даже в самых заданных произведениях расширявшая и углублявшая смысл сказуемого, придававшая ему многозначность и некую неопределенность.

Если исходить из того, что существуют эвристический и компилятивный типы художественного мышления, то В. Катаев явно склонен ко второму, его тип таланта направлен на воспроизведение, модификации, обтекание, уступки. Это проявлялось и в жизни, и в искусстве. Он хотел выжить, иметь собственное мнение, не лезть на рожон, писать и быть востребованным читателем. Многие в его творчестве было вторично по отношению к предшественникам, но искупалось искренним стремлением восстановить поисковость литературы, стимулировать ее способность к самообновлению. Писатель пытается «развить» заданное, ищет новое, опираясь на открытое другими, перекомбинируя его. Он не «культурный герой», но завершитель, сводящий воедино многие формулы эпохи, развивший самое, с его точки зрения, плодотворное в них.

**В заключении** диссертации подводятся итоги исследования. Одной из сложнейших проблем для историка словесности оказывается нахождение места конкретному писателю в любом относительно завершённом культурном пространстве, тем более, если это пространство достаточно объемное. Одни фигуры теряются, другие, напротив, начинают занимать центральное положение, но, поскольку переписывание истории культуры, по крайней мере, в нашем обществе, происходит с удручающей регулярностью, то имена культурных героев и культурных изгоев меняются в зависимости от установок исследователей и от конкретной историко-культурной ситуации.

Поэтому более перспективной, хотя, очевидно, и не более простой является попытка рассмотреть историю культуры с точки зрения одной фигуры, взглянуть на то самое явление, что неизменно богаче закона, но одновременно внутри себя этот проявленный или не проявленный исследователями закон уже содержит. Это тем более необходимо, когда речь идет о художнике с особым типом сознания, который мы обозначили как компилятивный. Он неизменно теряется на фоне первооткрывателей, и ему просто не находится места в кругу тех, кто производит кардинальный переворот в искусстве. Но ценность художника в культуре, очевидно, определяется не только его способностью и готовностью «колебать мировые струны», но и умением извлекать из этих струн трогающие сердца читателей мелодии.

Место В. Катаева, казалось бы, определено: «писатель второго ряда», «формалист», ставший «классиком социалистического реализма», переросший в «соцмодерниста», а потом заставший где-то на границе между модернизмом и постмодернизмом. Эта стройная картина, созданная общими усилиями критиков и литературоведов,

выводит образ писателя, пользуясь выражением Е.Замятина, «юрко», готового к усвоению любых господствующих течений, как, впрочем, и указаний свыше, и не учитывающая ни побуждения автора, ни качество достигнутого им художественного результата. Рассмотрев долгий путь В.Катаева в литературе, особенности его поведения как писателя, своеобразие функционирования его текстов в обществе, разнообразные контексты, в которые они попадали, можно сделать несколько общих выводов о том, что именуется «феноменом Валентина Катаева», который является не чем иным как благополучным разрешением коллизии «устойчивого/изменчивого», «своего/чужого» в литературе.

В.Катаев воплотил свою стратегию выживания в условиях жесткого диктата со стороны государства. С самого начала писательство рассматривается Катаевым как профессия, работа, требующая дисциплины и усидчивости, овладения приемами мастерства, самоотдачи и поглощенности темой. Писателю свойственны не противопоставление себя толпе, но готовность вступать в диалог с обществом, работать на заказ, выполняя его условия. В.Катаев считал, что писатель должен служить государству, что предполагает способность менять свои «установки» вместе с ним, признавая его безличную силу, вольную распоряжаться своими гражданами. Эта способность видеть в государстве своего рода высшее начало отнюдь не предполагает наличия некоей особой «государственности» мышления: в нем нет смысла, поскольку речь идет не об улучшении государственной системы или совершенствовании ее механизмов, а о подчинении ему. Отношения с государством в этом случае не становятся предметом открытой рефлексии из-за отсутствия повода для нее, внутренней проблемы. Но при этом в жестко ограниченных рамках писатель сохраняет внутреннее ощущение свободы, когда речь идет о творчестве. Точно понимая необходимость подстраиваться под читателя, проявляя идеологическую лояльность, В.Катаев как бы занимает отведенные ему рамки дозволенного, пытаясь «перетечь» за его пределы, что создает своеобразную художественную оппозиционность творчества.

Подчинение осуществляется на уровне публичного поведения, в случае В.Катаева — следования предписаниям в области материала, внешних тем, которые, меняясь по мере смены «установок» и разрешаясь в соответствии с ними, позволяли писателю благополучно существовать в рамках «официальной» литературы. Даже кажущаяся внешне свободной от «разрешений» или «запретов» государства «новая проза» на деле никогда не преступает границ тематически дозволенного. Такая покорность в обществе, где «про-

грессистами» творческому человеку просто предписывалось негласно быть более или менее радикальным оппозиционером, не могла не вызывать раздражения у современников, страдающих от существования в условиях вынужденного двоемыслия и подавления свободы слова. В.Катаев для всех публичных случаев избрал позицию спокойного следования предписаниям властей, что и создало ему репутацию «цинника», ибо предполагалось, что подчинение власти, тем более советской, не может не вызывать внутреннего сопротивления. Не имея в распоряжении дневников, писем и других бумаг личного характера, трудно говорить что-то об идеологическом сопротивлении властям так ровно выдерживающего свою линию поведения писателя, но следы самостоятельности обнаруживаются непосредственно в опубликованных текстах.

Сопротивление В.Катаева было, судя по всему, особого, продуктивного для него как писателя рода. Вне сомнения, центральной проблемой, занимавшей В.Катаева, было писательство. Именно в этой области осуществлял свою самореализацию, оттого все, что связано с этой сферой, волновало его чрезвычайно. Система запретов, которой обложила советская власть литературу, возможно, вызвала у него род азарта: остаться хорошим писателем несмотря ни на что, блестяще реализовать себя как писателя в сколь угодно суживающихся рамках дозволенного. Это воспринималось современниками как противоречие между блеском стиля и «сервильностью» содержания (или, наоборот, как доказательство возможностей социалистического реализма). То, в чем В.Катаев видел свою заслугу как профессионала, современники видели мировоззренческие провалы или подтверждение достоинств провозглашенного метода.

В.Катаев производит впечатление писателя, многократно и резко меняющегося, на деле же его творчество отличается редкостной проблемной устойчивостью и естественностью формального развития. Свою внутреннюю тему он в угоду государству не искривлял, но сворачивал и разворачивал по мере возможности. В известной степени счастьем писателя было то, что его внутренняя тема оказалась близкой идеям развитого государства, неизменно озабоченного проблемой сохранения своей стабильности. Обретенный с начала творчества пафос уважения к «простой и чудной» жизни, воспринимавшийся в 1920-е гг. как мелкобуржуазный, уже в 1930-е гг. оказывается созвучным идеям советского общества. Благотворительность «семейных» ценностей, «домовитости», готовности к созидательным действиям порождают искренний оптимизм его произведений. Воспринимая мир через призму устойчивых форм органи-

зации человеческой жизни, писатель показывает не просто значимость Дома, Семьи, Культуры, но их неистребимость и способность к возрождению в любых условиях, вплоть до глобальных исторических катаклизмов.

Начав формироваться как художник в эпоху бурного проникновения в искусство модернистских тенденций, обладая очевидно реалистическим типом видения мира, В. Катаев легко усваивает модернистские приемы, постепенно «дорастая» и до модернистской проблематики. В его творчестве соединяются черты реалистического интереса к объективности мира, модернистская увлеченность воссозданием субъективности мировидения и постмодернистская замороженность игрой сменяющих друг друга смыслов. Он действительно на всем протяжении своей творческой истории «работает» со всеми тремя господствующими в XX веке историко-литературными системами, при этом считаясь «классиком социалистического реализма», являя в своем творчестве своеобразный симбиоз.

Мы можем, видимо, говорить о существовании особого, компилятивного типа таланта. Вбирая в себя разнообразные художественные интенции эпохи, он перерабатывает их, высекая новые смыслы из соединения найденных другими форм. В итоге возникают разного рода гибридные образования, при всей своей вторичности на уровне отдельных элементов несущие оригинальный смысл в целом воссоздании замысла творца. Способность к объединению, завершению В. Катаев обретает из-за человеческого и творческого своего долгожительства. В своем творчестве он отчетливо проходит два повторяющих друг друга на разных витках человеческой и писательской зрелости этапы: с середины 1910-х до конца 1940-х годов (от первых опубликованных рассказов и стихов до первой редакции «За Власть Советов!») и с начала 1960-х до середины 1980-х годов («новая проза», начиная с «Маленькой железной двери в стене») с этапом стагнации (чистой беллетристики) между ними. Эти этапы приходятся на принципиально отличные общекультурные ситуации, но В. Катаев и первый, и второй дебюты начинает с освоения новой проблематики и поэтики, постепенно отказываясь от подчеркнутой декоративности в пользу «безыскусности», являющейся воплощением той самой подлинности, поиск которой он считает важнейшей задачей и движущей силой искусства.

**Основное содержание диссертации отражено в следующих работах:**

1. Феникс поет перед солнцем: Феномен Валентина Катаева. — Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1999. — 604с.



2. Советская литература. 1960-1980 годы. Хрестоматия. Иркутск: Изд-во Иркутского ун-та, 1993. — 256 с. (в соавторстве с С.Р.Смирновым и Т.А.Снигиревой)

3. Мемуарность как стилиобразующее начало в «новой прозе» В.П.Катаева // Художественный опыт советской литературы и жанровые процессы. Свердловск: Издательство Уральского ун-та, 1988. С.34-45.

4. Ценнее, чем документ // Произведение искусства как социальная ценность. Свердловск: Изд-во Уральского ун-та, 1989. С.104-116.

5. Функции цитат в прозе В.П.Катаева 1960-80-х годов // Содержание и форма в языке, фольклоре и литературе. Свердловск: Изд-во Уральского ун-та, 1989. С.20-21.

6. Форма сновидения в прозе В.П.Катаева 1960-80-х годов // Проблемы взаимодействия метода, жанра и стиля в литературе. Свердловск: Свердловский пед. ин-т, 1990. С.98-106.

7. Развитие советской массовой литературы и формирование социальной мифологии // Современное мифотворчество и искусство: Тез.докл. всерос. науч. конф. Петрозаводск: Петрозаводский филиал Ленинградской консерватории, 1991. С.131-133.

8. Жанровое многообразие диалогов // М.М.Бахтин и методология гуманитарного знания: Тез.докл. Саранск: изд-во Мордовского ун-та, 1991. С.105-106.

9. «Вторая реальность» в художественном мире В.Катаева // Проблемы взаимовлияния литератур: методология, история, эстетика: М-лы межвуз. конф. Ставрополь: Ставропольский ун-т, 1993. С.46-47.

10. Валентин Катаев и Андрей Соболев: Спор через полвека // Дергачевские чтения — 94. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1994. С.61-63.

11. «Одесская школа» и ее «стилевое лицо» // XX век. Литература. Стиль. Екатеринбург: Изд-во Уральского Лицея, 1994. С. 182-192.

12. Мемуары в диалоге // М.М.Бахтин и гуманитарное мышление на пороге XX века: Тез. 111 Саранских междунар. бахтинских чтений. Саранск: Изд-во Мордовского ун-та, 1995. Т.2. С.91-92.

13. Два прочтения одного образа («Сын полка» В.Катаева и «Иван» В.Богомолова) // Вторая мировая война и литература: Тез. докл. междунар. симпозиума. Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т, 1995. С.39-41.

14. Два редактора: А.Твардовский и В.Катаев // Дергачевские чтения-96. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1996. С.18-21. (в соавторстве с Т.А.Снигиревой).

15. Художественный мир писателя как интегративная категория культуры: Тез.докл. на Рос. науч. конф. «Человек в культуре — культура в человеке» // Самара: Изд-во Самарского ун-та, 1997. С.80-83.

16. «Онтологическая» проза в оценке «гносеологической» критики // Художественная литература, критика и публицистика в системе духовной культуры. Тюмень: Изд-во Тюмен.ун-та, 1997. Вып.3. С.116-120.

17. В.Катаев и А.Соболь: к проблеме стилевой полемики // XX век. Литература. Стил. Екатеринбург: УрГУ, 1996. Вып.2. С.125-133.

18. Об использовании художественных мемуаров в преподавании литературы // Филологический класс. 1998-1999. №3. С.40-46.

19. Стилиевое единство и жанровое многообразие прозы В.П.Катаева // Дергачевские чтения-98. Екатеринбург: Изд-во Урал.ун-та, 1998. С. 172-174.

20. Проблема героя на страницах «Юности» и «Нового мира» // Дергачевские чтения — 98. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1998. С.174-177 (В соавторстве с Т.А.Снигиревой).

21. «Беломорско-Балтийский канал» как эталонный текст социалистического реализма // Русская литература XX века: Направления и течения. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1998. Вып. 1У. С.141-158.

22. Социалистический реализм: Проблема создания эталонных текстов // Русская литература первой трети XX века в контексте мировой художественной культуры: Материалы 1 международной летней филологической школы. Екатеринбург: Изд-во ГЦФ высшей школы, 1998. С.232-236.

23. Магнитогорские тексты В.П.Катаева // Урал в прошлом и настоящем. Материалы научной конференции. Екатеринбург: УрО РАН, Уральский гуманитарный институт, 1998. Т.2. С.110-112.

24. Чужие стилевые формулы в прозе В.Катаева // XX век. Литература. Стил. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1999. Вып. 4. С.134-139.

25. Роковые женщины в творчестве В.П.Катаева // Русская женщина — 2: Женщина глазами мужчины. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1999. С. 44-48.

26. Образ родного города в творчестве писателей «одесской школы» // Slavica Gandensia. 1999. № 26. С. 69-84.

Подписан в печать 21.12.99. Формат 60x84 1/16. Печать офсетная.  
Бумага писчая. Заказ ~~422~~ Усл. печ. л. 2,5. Тираж 100.

620083, Екатеринбург, К-83, пр. Ленина, 51. Типография УрГУ